

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA



## **TESIS DOCTORAL**

Habitando el entre:  
Estética, Literatura y Psicoanálisis en Sarah Kofman

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Susana Maseda de la Torre

DIRECTORA

Ana María Leyra Soriano

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA**

**Departamento de Filosofía y Sociedad**



**TESIS DOCTORAL**

**Habitando el entre:**

**Estética, Literatura y Psicoanálisis en Sarah Kofman**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

**Susana Maseda de la Torre**

DIRECTORA

ANA MARÍA LEYRA SORIANO

Madrid, 2020





*A ellas, porque  
nunca se escriben  
los últimos versos...*



## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera agradecer el trabajo de todas aquellas personas que resultó indispensable para llevar a término esta investigación tanto en la Biblioteca como en la Secretaría de la Universidad Complutense de Madrid, en específico de la Facultad de Filosofía, por su paciencia infinita ante mis dudas recurrentes. En segundo lugar, mi más profundo agradecimiento a Ana María Leyra por haber accedido a dirigir esta investigación, por sus anotaciones, correcciones exhaustivas, pero sobre todo por su continua enseñanza y aliento, por haber hecho que esta andanza haya sido placentera, enriquecedora y lo más sencilla posible. En tercer lugar, a María Victoria Gimbel, quizá sin saberlo de manera consciente, sus clases me permitieron emprender un camino que, si bien no sé si me permite la felicidad, me permite resistir allí donde tal vez me hubiera perdido sin retorno.

A mis amigas y hermanas: Laura, Cristina, Miriam, Helena. A Carlos, Guillermo y Rubén, cada uno, por su peculiar singularidad.

A mi compañero incansable que sostiene mis palabras, las acuna y las hace retumbar con ecos que no sabíamos que las habitaran. El que danza y ríe con ellas y conmigo, siempre a pesar de todo.

A mi familia por darme cobijo y mantener a buen cuidado el fuego del hogar.





# Índice

<b>OBSERVACIONES PREVIAS A LA LECTURA.....</b>	<b>13</b>
<b>RESUMEN .....</b>	<b>15</b>
<b>SUMMARY .....</b>	<b>17</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>19</b>
<b>I.    Planteamiento del objeto de estudio y justificación.....</b>	<b>19</b>
a) <b>Objeto de estudio: nuestra invención «Sarah Kofman» .....</b>	<b>19</b>
b) <b>Sobre el título.....</b>	<b>19</b>
c) <b>Temáticas .....</b>	<b>20</b>
d) <b>Carácter de nuestra investigación .....</b>	<b>21</b>
e) <b>Alcance y limitaciones .....</b>	<b>22</b>
f) <b>Futuras líneas de investigación .....</b>	<b>24</b>
g) <b>Justificación del estudio.....</b>	<b>24</b>
<b>II.    Objetivos del trabajo .....</b>	<b>25</b>
<b>III.   Metodología .....</b>	<b>25</b>
<b>IV.   Marco teórico, estado de la cuestión.....</b>	<b>27</b>
<b>1.    Imitación, identificación e imposibilidad.....</b>	<b>35</b>
1.1.    ¿Cómo salir de la imposibilidad de la biografía? .....	36
1.2.    Berek y Fiona Kofman .....	39
1.2.1.    El peligro persecutor .....	40
1.2.2.    Marede witch y Lilith.....	42
1.2.3.    Las dos guerras .....	42
1.2.4.    El lugar del padre.....	43
1.3.    Labor educativa.....	45
1.4.    Kofman existencialista.....	49
1.5.    Construirse mujer .....	51
1.6.    La multiplicidad en la voz-escritura de Kofman .....	58
<b>2.    Lo familiar y lo extraño: <i>Calle Ordener, calle Labat</i> .....</b>	<b>67</b>
2.1.    Dos calles, dos madres, dos mundos .....	68
2.2.    Hablando de ello .....	69
2.3.    Ley del padre, organizadora de la casa judía.....	70
2.4.    La persecución: calle Marcadet .....	71
2.5.    La caída del ídolo .....	75
<b>3.    Distancia infinita y aporía: <i>Paroles Suffoquées</i>.....</b>	<b>79</b>
3.1.    Lo idílico y lo terrible.....	83
3.2.    Lo inconmensurable y la distancia infinita .....	90
3.3.    Imposibilidad del relato o <i>conversación infinita</i> .....	91
3.4.    Resistencia-resiliencia .....	97
<b>4.    Autobiodesgarros: inscribiendo el desgarró a través del gato Murr .</b>	<b>101</b>
4.1.    Desgarro biográfico.....	101
4.2.    La transgresión: escritura de gato.....	103

4.3.	Hoffmann heredero de Tieck, Murr heredero de Hinze .....	105
4.4.	El sano entendimiento animal.....	108
4.5.	Mantener la pluma, a pesar de las garras .....	113
4.6.	Concepto de <i>Autobiogriffures</i> como autobiodesgarros .....	118
4.6.1.	<i>Autobiogriffures</i> , texto bastardo: imposibilidad en el origen .....	119
4.6.2.	La pluma o la vida: apropiación indebida .....	121
4.6.3.	Suspense en el origen y en el final .....	122
4.7.	La <i>mimesis</i> de Murr: escritura citacional .....	125
4.8.	El escritor que sabía reír .....	127
<b>5.</b>	<b>Estética freudiana: atravesando el enigma .....</b>	<b>131</b>
5.1.	Del límite y de la legitimación .....	131
5.1.1.	La sublimación .....	136
5.2.	Lectura sintomática: lo que se dice ocultando.....	139
5.2.1.	«Pequeños detalles» y método morelliano.....	141
5.2.2.	Autonomía del texto y el método intertextual .....	142
5.2.3.	Freud rompedor de ídolos .....	143
5.2.4.	Freud contra los biógrafos.....	145
5.3.	La posibilidad de una estética freudiana .....	146
5.3.1.	Estética freudiana o círculo interpretativo .....	146
5.3.2.	Método genético y método estructural .....	149
5.3.3.	<i>Darstellung</i> y <i>Vorstellung</i> .....	151
5.3.4.	Del conocimiento endopsíquico .....	153
5.3.5.	Ante el enigma.....	156
5.3.6.	Relato, recuerdo y la fantasía o el fantasma .....	159
5.3.7.	Arte encubridor .....	163
5.4.	Estética o historia del arte .....	168
5.4.1.	La seriedad del juego .....	170
5.4.2.	El desdoblamiento del fabulante.....	172
5.5.	Narcisismo mortífero .....	174
5.6.	Narcisismo erótico .....	179
5.6.1.	Artista, narciso creador .....	180
5.7.	La «buena naturaleza» y el «don divino» .....	181
<b>6.</b>	<b>El romancero de Freud .....</b>	<b>187</b>
6.1.	La violencia del método .....	188
6.2.	<i>Le maître</i> Aristóteles.....	191
6.3.	Del maestro metafísico al metafórico.....	194
6.3.1.	Hacer y devenir .....	195
6.3.2.	Lo vulgar de la lengua .....	196
6.3.3.	Pretender la verdad del mundo.....	197
6.3.4.	Lenguaje primordial .....	200
6.3.5.	El abismo de la metáfora .....	201
6.3.6.	Pesar-pensar.....	202

6.3.7.	El olvido y el concepto .....	204
6.3.8.	Actividad artística inconsciente .....	205
6.3.9.	La indigencia como origen: nacer en la inopia .....	208
6.3.10.	Del concepto y de la distancia infinita .....	211
6.3.11.	La lectura genealógica en Sarah Kofman .....	213
6.3.12.	Ilusión de lo «propio» como mecanismo de defensa .....	215
6.3.13.	De la propiedad.....	217
6.4.	Freud heredero de Empédocles.....	220
6.4.1.	El mago y el médico.....	222
6.4.2.	Reescritura de la pulsión de muerte .....	223
6.4.3.	Lo inapropiable de la herencia.....	224
6.4.4.	Circe frente Atenea .....	229
6.5.	Freud heredero de Hebbel.....	230
6.5.1.	Envidia del pene y el tabú de la virginidad .....	233
6.5.2.	Las virtudes de la literatura .....	235
6.5.3.	La represión de Judit.....	238
6.5.4.	Judit de Hebbel.....	240
6.5.5.	Holofernes, hijo de una leona .....	244
6.6.	Freud heredero de Jensen .....	244
6.6.1.	Glosas .....	246
6.6.2.	Los otros detalles .....	247
6.6.3.	El conocimiento endopsíquico de Jensen .....	249
6.6.4.	<i>La Grädiva</i> como reescritura kofmaniana.....	250
6.6.5.	Determinismo doble del síntoma .....	255
6.7.	Freud heredero de Hoffmann.....	257
6.7.1.	Lo siniestro como experiencia estética.....	258
6.7.2.	Ejemplo paradigmático .....	262
6.7.3.	Hoffmann intempestivo .....	265
6.7.4.	La escritura suplementaria de Natanael .....	267
6.7.5.	La perversión de Natanael .....	268
6.7.6.	Los ojos como proyección de la mirada.....	269
6.7.7.	El ojo y el sexo.....	272
6.7.8.	Fractura en el Edén .....	274
6.7.9.	La madre como origen.....	275
6.7.10.	Kofman heredera de Freud .....	276
6.7.11.	El doble de <i>El hombre de la arena: Los elixires del diablo</i> .....	277
<b>7.</b>	<b>Del diablo o de la ambivalencia de los elixires.....</b>	<b>279</b>
7.1.	Disyunción.....	279
7.2.	Escritura esquizofrénica .....	280
7.3.	Parricidio en el origen.....	286
7.4.	Novela de deformación .....	287
7.5.	La <i>mimesis</i> más allá del bien y del mal.....	289

7.6.	Los pintores de Hoffmann y la <i>mimesis</i> diabólica .....	290
7.7.	De diablo a santo .....	293
7.8.	Lucha entre risas .....	294
<b>8.</b>	<b>Relato de apariciones: Medusa y/o Apolo.....</b>	<b>299</b>
8.1.	Melancolía freudiana .....	299
8.2.	Arte en melancolía.....	302
8.2.1.	Fascinación mortífera o petrificación .....	304
8.3.	Víctima de la seducción fatal .....	307
8.3.1.	Arte: el espejo roto .....	308
8.4.	Obra: serie de trazos diferenciales .....	310
8.5.	Del buen y del mal pintor.....	312
8.6.	Catarsis .....	313
<b>9.</b>	<b>La belleza, efecto de artes mágicas o diabólicas .....</b>	<b>317</b>
9.1.	La belleza encantada o encantadora: Dorian Gray .....	317
9.2.	Ágalma de Dorian.....	318
9.3.	Doble toma de conciencia de Dorian.....	320
9.4.	Relaciones mágicas .....	323
9.4.1.	Impostura de la belleza o del engaño de las flores .....	325
9.4.2.	La belleza del narciso .....	327
9.5.	La primera mujer .....	329
9.5.1.	La frigidez de Dorian .....	330
9.6.	La podredumbre de la belleza.....	333
9.7.	Novela familiar de Dorian Gray.....	334
<b>10.</b>	<b>Sofía o Baubo .....</b>	<b>341</b>
10.1.	Panem et Circen.....	342
10.2.	El fetichismo del filósofo.....	343
10.3.	Baubo-vida.....	345
<b>11.</b>	<b>Transitando lo femenino a través del fantasma de Freud .....</b>	<b>351</b>
11.1.	El enigma como defensa .....	352
11.2.	La degradación como defensa .....	353
11.3.	La bisexualidad como defensa .....	356
11.4.	La observación como defensa .....	360
11.5.	La postergación como defensa.....	362
11.5.1.	Postergación ante la muerte .....	363
11.5.2.	Postergación ante la superación del padre y su castigo .....	364
11.6.	Defensa ante la alteridad radical .....	368
11.6.1.	Sobre la sexualidad general o masculina .....	370
11.6.2.	Sobre la inaccesibilidad del sexo femenino .....	370
11.6.3.	Policía o confesor .....	372
11.6.4.	Mujer, boca llena de pus .....	373
11.7.	Defensa a partir de lo masculino y de lo femenino .....	376
11.8.	Defensa de la bisexualidad.....	379

11.9.	Mujeres inaccesibles: lo indeseable de la deseada .....	381
11.9.1.	La potencia desde lo femenino .....	390
11.9.2.	Chiste, agresión desplazada .....	392
11.9.3.	Medusa, terrorífica impresión de la castración .....	399
11.10.	Del rechazo de la feminidad .....	401
11.10.1.	Clítoris: órgano rector masculino .....	403
11.10.2.	La madre amada en relación con la envidia del pene .....	408
11.11.	Los complejos edípicos .....	410
11.12.	La reactividad del deseo de las mujeres.....	414
11.13.	Perpetuidad de la monogamia .....	419
11.13.1.	Nunca se sabe ser suficientemente generosa con los hombres .....	422
11.13.2.	Hostiles hacia la civilización, pero civilizadoras .....	423
11.14.	Acerca de la ambivalencia: conversiones.....	425
11.14.1.	Átropos y Afrodita .....	426
11.14.2.	Saturno, la hoz como principio de individuación .....	430
<b>12.</b>	<b>La ambivalencia de la ley.....</b>	<b>435</b>
12.1.	El enigma de la ley .....	435
12.2.	La impostura de la belleza de la ley .....	437
12.3.	El padre sobre la madre.....	439
12.4.	Lo excelso de no tener cuerpo .....	440
<b>13.</b>	<b>Del respeto y del sexo de las mujeres .....</b>	<b>447</b>
13.1.	El caso Kant.....	449
13.1.1.	La dignidad y el caso particular de las mujeres .....	452
13.1.2.	De la determinante diferencia entre los sexos .....	454
13.1.3.	El pudor como salvaguarda de la atracción entre los sexos .....	460
13.1.4.	De un respeto anterior a la ley moral .....	462
13.1.5.	Rechazo de lo femenino, defensa frente al retorno de la madre .....	463
13.1.6.	Fuerza fascinante.....	464
13.1.7.	Lo figurable de lo infigurable: el velo de Ananké-Isis .....	465
13.1.8.	Isis o la personificación de la ley .....	467
13.1.9.	Kofman, una mujer, ¿temerosa de la amenaza de castración? .....	472
13.2.	El caso Rousseau.....	474
13.2.1.	Las virtudes naturales de las mujeres .....	477
13.2.2.	Mantener la casa es mantener lo civil .....	478
13.2.3.	El juego respetuoso-sexual.....	479
13.2.4.	De mujeres respetables y chicas de vida alegre .....	484
13.2.5.	Deméter y Baubo frente a la soledad de la mujer fálica .....	485
13.2.6.	Ley fundadora del orden de la humanidad .....	486
<b>14.</b>	<b>Caso Comte: la aberración de la ambivalencia.....</b>	<b>489</b>
14.1.	«Devenir-mujer».....	489
14.2.	De la aberración .....	490
14.2.1.	Modelo óptico .....	491

14.2.2.	Modelo astronómico .....	492
14.2.3.	Modelo biológico .....	492
14.3.	De la impotencia .....	493
14.4.	De la impenetrabilidad .....	494
14.5.	De la aberración como inteligencia de la mujer .....	498
14.6.	De la pulcritud .....	500
14.7.	De los fantasmas y de las moradas .....	501
14.8.	Salvaguarda del orgullo del hombre .....	503
14.9.	Salvaguarda del concepto de lo natural .....	504
14.9.1.	De la debilidad de la mujer .....	506
14.9.2.	De la ternura y del amor .....	508
14.10.	Del devenir-mujer de Comte o la asunción de la ambivalencia .....	511
14.11.	De los señores .....	512
<b>15.</b>	<b>Caso Nerval: Sylvie como figura del eterno retorno .....</b>	<b>515</b>
15.1.	Círculo mágico de la escritura .....	515
15.1.1.	Seducción: baile de quimeras .....	518
15.1.2.	Círculos mágicos .....	520
15.2.	De rubias y de morenas .....	522
15.2.1.	Adrienne-Aurélie .....	523
15.2.2.	Sylvie .....	526
15.3.	Eurídice, dos veces perdida .....	526
15.4.	El retorno de las Horas .....	530
15.4.1.	Las hadas .....	533
15.5.	Recapitulación: mujeres que no son diosas .....	535
15.6.	De la madre inmaculada .....	538
<b>16.</b>	<b>El caso Diderot, travestido de la religiosa .....</b>	<b>541</b>
16.1.	Devenir Suzanne de Diderot .....	542
16.2.	La falta y la seducción .....	545
16.3.	Suzanne, heredera de la falta .....	546
16.4.	La herencia fantasmática, ganarse(r) un falo .....	547
	<b>Conclusiones .....</b>	<b>553</b>
	<b>«Glosario» .....</b>	<b>561</b>
	<b>Índices .....</b>	<b>573</b>
	<b>Bibliografía .....</b>	<b>581</b>
a)	Bibliografía específica de Sarah Kofman .....	581
b)	Bibliografía sobre Sarah Kofman .....	584
c)	Textos citados de Freud .....	585
d)	Textos citados de Nietzsche .....	586
e)	Textos citados de otros autores .....	587
f)	Diccionarios y enciclopedias .....	590

## OBSERVACIONES PREVIAS A LA LECTURA

### ➤ Cuestiones de traducción y de reproducción de citas:

Las traducciones presentadas de los textos de Sarah Kofman serán propias salvo en los casos indicados al hilo de la exposición. Los casos en los que empleamos traducciones al castellano de otros autores se concretan en dos: con respecto del libro *Calle Ordener, calle Labat*, traducido por Luis Aragón González y *El Enigma de la mujer*, traducido por Estella Ocampo. Por lo demás, para las traducciones que hemos desarrollado de los textos de Kofman solo hemos tenido en cuenta el original en francés. En otros casos, cuando hemos decidido distanciarnos de alguna traducción propuesta por la edición que manejamos, por ejemplo, de Freud, hemos recurrido al original en alemán, adjuntando el fragmento correspondiente para justificar nuestra decisión. Con respecto de otros textos como *Salons* de Diderot o *Judith* de Hebbel, hemos recurrido al original ante la dificultad de encontrar la edición en castellano. No obstante, en cualquier caso, a pie de página ofrecemos toda la información necesaria para poder navegar entre los textos y las ediciones que hemos empleado.

Las palabras «solo», «guion» o «este/ese/aquel», «esta/esa/aquella», como pronombres demostrativos y demás palabras que aparecen acentuadas según las norma de la Real Academia Española antes de 2010 han sido modificadas, incluso en los fragmentos que son citas literales, a fin de adaptarlas a la nueva normativa y limpiar el texto de obstáculos visuales como pudiera ser la inclusión de «[sic]» en cada línea. Además, consideramos que esto contribuye a dejar de perpetuar un error ortográfico. A la hora de adjuntar a pie de página los textos originales de Kofman en francés hemos optado por mantener las comillas empleadas «/», dentro de la cita, en vez las inglesas (“/”) a fin de la fidelidad a la tipografía del texto.

Cuando los nombres de personajes literarios aparecen escritos de diversas maneras según el texto de referencia, hemos optado por mantener el nombre de cada edición si se trata de una cita. Sin embargo, a lo largo de nuestro desarrollo hemos optado por mantener el nombre que aparece en la edición manejada del texto literario. Por ejemplo, en el caso del cuento de Hoffmann *El hombre de la arena*: Freud, en la edición castellana de Amorrortu designa al protagonista bajo el nombre de Nathaniel, en otros textos que no hemos manejado aquí, este nombre aparece también en su variante Nataniel. Kofman, sin embargo, lo nombra según el francés: Nathanaël. En la versión alemana será Nathanael. Mientras que en la versión castellana que nosotros hemos manejado del texto de *El hombre de la arena* es Natanael. Estas variaciones se extienden a casi todos los nombres de personajes literarios que aquí aparecen, por lo que, en pro de unificar los apelativos de cada uno, optamos por mantener y seguir el de la edición que hayamos escogido del texto sobre el cual haremos el análisis. Esto es: si estamos desarrollando la explicación que elabora Kofman sobre el cuento de *El hombre de la arena* y hemos de referirnos a los personajes de este cuento, los nombraremos según lo hagan en la edición del texto que estemos manejando, para evitar, dentro de lo posible, confusiones entre los nombres y los personajes.

### ➤ **Modo de citación**

En este trabajo se citará según las directrices para la redacción de referencias bibliográficas y citas marcadas por la UNE-ISO 690:2013 y el método elegido para citar dentro del texto es el sistema numérico. Cita y referencia bibliográfica quedarán vinculadas por medio de una numeración consecutiva indicada con un superíndice. Hemos de resaltar el hecho de que cada parte de nuestra tesis posee su numeración propia, a saber: en cada parte (no en cada capítulo) se reinicia la numeración de las notas al pie.

La primera vez que se cite la obra de un autor adjuntaremos en su correspondiente referencia a pie de página todos los datos pertinentes para su búsqueda. En las siguientes menciones indicaremos autor y título al completo, dado que hemos reducido al mínimo las abreviaturas, que se detallarán en lo siguiente. Entre los datos que incluiremos en estas referencias a pie de página constarán los elementos básicos que permitan la exitosa búsqueda del fragmento o título, a saber: autor, título del material que corresponda, editorial, ciudad, año y página o concreción que permita encontrar ese extracto o cita. No obstante, en la parte final de esta tesis, donde se encuentra la bibliografía se adjuntarán los datos disponibles en los materiales que hemos utilizado para la elaboración de este trabajo. Hay datos que hemos decidido no detallar, como el ISBN o localización del texto, dado que no deseamos conformar una lista interminable e inmanejable de datos, al ser conscientes, al mismo tiempo de que internet y las multitud de bases de datos de títulos y autores requieren una cantidad mínima de datos para su localización, tales como «autor», «título», «editorial», «año». En nuestro caso, que tratamos con libros que no constituyen una rareza bibliográfica, basta con aportar estos datos.

### ➤ **Abreviaturas y locuciones**

Hemos tratado de reducir al mínimo las locuciones y las abreviaturas dado que deseamos propiciar una lectura fluida. Además, en la actualidad, los procesadores de texto permiten reproducir sin esfuerzo los títulos de las obras mencionadas, lo que permite evitar la confusión en las referencias cuando se mencionen en pocas páginas más de tres obras distintas. En virtud de lo expuesto tan solo emplearemos aquellas abreviaturas y locuciones que simplifiquen nuestra tarea y la del lector. A continuación, explicitamos la lista:

*Cf.*: se emplea en el sentido de ‘comparar’ ‘consultar’ el texto al que remite.

*Dir.*: Dirección o director.

*Eds./ed.*: editor o editores.

*GW*: *Gesammelte Werke*, referirá en nuestro trabajo a las obras completas de Freud en alemán, ordenadas cronológicamente.

*Ib.*: refiere a la obra y al autor inmediatamente mencionados.

*Íd.*: refiere a la misma obra, mismo autor y misma página inmediatamente mencionados.

*O. C.*: *Obras completas*.

*Passim*: locución que significa ‘por todas partes’, es decir que un determinado concepto en la obra o parte referida se encuentra en toda la obra o en la parte citada.

*Supra/infra*: estas locuciones dan cuenta de la implicación de las distintas exposiciones de nuestra investigación. *Supra* indica momentos de la explicación anteriores e *infra*, posteriores.

*Trad.*: traductor/es o traducción.

*VV. AA.*: varios autores



# RESUMEN

## Habitando el entre:

### Estética, Literatura y Psicoanálisis en Sarah Kofman

#### 1. Introducción

En la presente investigación aportamos una primera aproximación en castellano al pensamiento de Sarah Kofman a partir de tres ejes o disciplinas que configuran el tejido textual de nuestra autora, a saber: la estética, la literatura y el psicoanálisis. Sin embargo, no serán nuestros temas de estudio, ya que en nuestro trabajo se articulan como las vías de abordaje de un vastísimo pensamiento. Lo que aquí exponemos trata, entonces, de proponer una exposición crítica, fiel y rigurosa de los textos de Kofman, que nos ayudarán a construir el «habitando el entre», la ambivalencia; lo que apunta a un devenir en la multiplicidad y en la diferencia. Esta formulación remite a ese tejido que conforma Kofman a través de su biografía y de su obra, en el que se vinculan los elementos como coordenadas que nos permiten acercarnos a su pensamiento.

#### 2. Objetivos y resultados

Esta investigación de corte holístico nos ha permitido abordar la multiplicidad riquísima de temas que trabaja nuestra autora. No obstante, para llevarla a cabo establecimos un objeto de estudio que es lo que hemos llamado «nuestra invención “Sarah Kofman”». El objetivo más ambicioso y general de nuestro trabajo es proporcionar una primera monografía en castellano sobre la obra de nuestra pensadora. Por esta razón, lo amplio de nuestro trabajo. Otro objetivo fundamental es desarrollar y vincular, a partir de los textos y ensayos de Kofman, las cuestiones más transversales y constantes de su pensamiento, a saber: en la primera parte, los conceptos de «habla» como «fábula» y de desgarró (o «autobiodesgarro»). Aquí también se revela como fundamental el mantenimiento de la palabra y el respeto del espacio en el que todos los seres humanos puedan disfrutar del derecho a ella. En la segunda parte veremos el método kofmaniano de lectura, que a lo largo de nuestro trabajo hemos llamado *lectura doble o sintomática* y que nos brinda la oportunidad de, a través de su práctica, trabajar los conceptos, imágenes y formulaciones que maneja y propone nuestra pensadora. Por último, en la tercera parte, gracias a los análisis e interpretaciones de la segunda parte, podremos *construir* las figuraciones de lo femenino de Kofman en torno a la economía sexual de diferentes sujetos —grandes nombres (hombres)—, reflejada en diferentes textos de la tradición occidental. Figuraciones que hemos presentado a modo de casuística fundamentada en la operatividad de los conceptos, metáforas y formulaciones de Kofman en los textos.

Los resultados de nuestro trabajo se concretan principalmente en el análisis e interpretación de los conceptos, imágenes y formulaciones de nuestra filósofa, así como la puesta de manifiesto de las vinculaciones que hay entre ellos y a nivel más general entre los

temas tratados por ella; además aportamos traducciones de sus textos y su análisis e interpretación. Al final de nuestra investigación se encontrarán los resultados más aparentes, esto es, menos sutiles, dado que adjuntamos un apartado, a la manera de glosario (sin serlo, dado que no ofrecemos, ni es nuestra intención, definiciones definitivas), los conceptos, imágenes y formulaciones que operan en la obra de Kofman de manera constante, así también ofrecemos un índice para obtener de manera rápida la referencia a aquellos conceptos o palabras clave que puedan resultar interesantes, atractivas o indispensables para su estudio. Por otro lado, sin tratar de proponer una revisión bibliográfica, aportamos un estudio detallado en el marco teórico conformado por los estudios sobre Sarah Kofman disponibles en la actualidad, así como una bibliografía actualizada de Sarah Kofman en la que detallaremos las traducciones al castellano.

### **3. Conclusiones**

Más que conclusiones en esta investigación hemos llegado a contribuciones, resultados, es decir hemos *aportado* algo, esto implica al mismo tiempo que hemos llegado a alguna parte, ya sea por voluntad y/o azarosamente, es decir, de la mano de Ananké: hemos llegado a un puerto determinado, que hemos llamado «nuestra invención “Sarah Kofman”»; a la vez que aportamos, es decir, contribuimos o añadimos algo al campo del conocimiento. Por tanto, a lo que nos lleva este estudio es a concluir o terminar diciendo que, en virtud de nuestros tres ejes temáticos (estética, literatura y psicoanálisis) abordamos los textos de Kofman, sus formulaciones, sus análisis e interpretaciones de manera transversal, destacando la singularidad de su pensamiento. Esta tarea nos permite sacar a la luz lo que hemos llamado «la lectura sintomática o doble», método de leer que nos permite adentrarnos de otra manera en los textos que analiza Kofman y en los suyos propios, poniendo en funcionamiento sus propios conceptos, imágenes y formulaciones que son sintomáticas en su pensamiento. En este sentido, como se desprende de la tercera parte, todo lo expuesto nos permite acercarnos a la figura de la madre y de la mujer en Kofman, resolviéndose que mantener separadas a la una de la otra responde a una estrategia defensiva que queda oculta tras la formulación «enigma de la mujer».

## SUMMARY

### **Inhabiting amidst:**

### **Aesthetics, Literature and Psychoanalysis in Sarah Kofman**

#### **1. Introduction**

In this research we provide a first approximation in Spanish to the thought of Sarah Kofman based on three pillars or disciplines that weave the textual fabric of our author, namely: aesthetics, literature and psychoanalysis. However, they will not be our subjects of study, since in our work they are articulated as the ways of approaching a vast thought. What we expose here, then, tries to suppose a critical, faithful and rigorous exposition of Kofman's texts that will help us to construct the 'inhabiting amidst', the ambivalence; which points to a becoming in the multiplicity and in the difference. This formulation points to that fabric that Kofman makes up through her biography and her work, in which the elements are connected as coordinates that allow us to approach to her thinking.

#### **2. Objectives and results**

This holistic research has allowed us to address a very rich multiplicity of topics that our author works on. Nevertheless, to carry it out we established an object of study which is what we have called 'our invention 'Sarah Kofman'. The most ambitious and general objective of our work is to provide the first monograph in Spanish on the philosophy of our thinker. For this reason, throughout our study, another fundamental objective is to develop and link, from Kofman's texts and essays, the most transversal and constant questions of her thinking, that is to say: in the first part, the concepts of 'speech' as a 'fable' and 'teat/rip' (or '*autobiogriffures*'). In this part it is also shown as a fundamental right the maintenance of the word and respect for the space which is inherent to all human beings. In the second part, we will see the kofmanian method of reading, which throughout our study we have called 'double or symptomatic reading', and which gives us the opportunity, thru its practice, to work on the concepts, images and formulations that our philosopher handles and proposes. Finally, in the third part, with the help of the analyses and interpretations of the second part, we will be able to construct the figurations of Kofman's feminine around the sexual economy of different subjects -great names (men)-, reflected in different texts from the western tradition. Figurations that we have presented as a casuistry based on the operability of Kofmans's concepts, metaphors and formulations in the texts.

The results of our research are mainly the analysis and interpretation of the concepts, images and formulations of our philosopher, as well as the manifestation of the links between them and at a more general level between the subjects she deals with; we also provide translations of her texts and their analysis and interpretations. At the end of our investigation you will find the most visible results, that is, less subtle, since we attach in the conclusions section, in the form of a glossary (without being so, because we do not offer, nor is our intention, final definitions) the concepts, images and formulations that operate in Kofman's work in a constant manner, as well as an index to provide a quick reference to their concepts or key words that may be interesting, attractive or indispensable for study. On the other hand, without trying to propose a bibliographic review, we provide a detailed study in the theoretical framework formed by the studies on Sarah Kofman currently available, as well as an updated bibliography of Sarah Kofman in which we will detail the translations into Spanish.

### **3. Conclusions**

More than conclusions, in this investigation, we have reached at contributions, results, in other words, we have delivered something. This implies, at the same time, that we have reached somewhere, either by will or randomly, namely, accompanied by Ananké: we have arrived at a determined port, that we have called 'our invention "Sarah Kofman"' and in addition we contribute or add something to the field of knowledge. Therefore, this study leads us to conclude that, by virtue of our thematic focuses (aesthetics, literature and psychoanalysis), we have approached to Sarah Kofman's texts, formulations, analyses and interpretations in a transversal way, highlighting the singularity of her thought. This task allows us to reveal what we have called 'the symptomatic or double reading': a method of reading that permits us to enter in another way into the texts analysed by Kofman and her own works, putting into practise her own concepts, images and formulations, which are symptomatic of her thinking. In this sense, as it can be seen in the third part, all the things mentioned above enables us to approach the figure of the mother and the woman in Kofman, resolving that keeping one separate from the other responds to a defensive strategy that is hidden behind the formulation 'enigma of the woman'.

# INTRODUCCIÓN

## I. Planteamiento del objeto de estudio y justificación

No pretendemos establecer una interpretación integral del pensamiento de Sarah Kofman, dado que asumimos esta tarea, desde el comienzo de nuestro trabajo, como imposible. Aquí presentamos una exposición lo más fiel y respetuosa posible de la vida y del pensamiento de Sarah Kofman. Evidentemente, nuestra tarea no está exenta de la aportación de nuestras interpretaciones y de los análisis pertinentes tanto de los textos en general, como de las imágenes o de los conceptos que, en particular, emplea la pensadora. Se trata, por tanto, de una exposición crítica de la obra de Kofman a partir de tres pilares fundamentales que se recogen bajo el título de nuestro estudio, a saber: *Habitando el entre: estética, literatura y psicoanálisis en Sarah Kofman*.

### a) Objeto de estudio: *nuestra invención* «Sarah Kofman»

En una presentación de sesgo holístico podemos destacar infinitud de temas a partir de los libros, entrevistas y demás material que encontramos de nuestra autora. Sin embargo, por la necesidad de acotar un objeto de estudio para poder llevar a cabo la investigación, hemos resaltado tres temáticas abordadas desde los tres pilares que atraviesan la obra de nuestra autora. Cuestiones que resultan fundamentales para una primera aproximación en castellano a su *corpus* textual, como mostraremos.

Partimos de la biografía y de la autobiografía de Sarah Kofman para configurar nuestro objeto de estudio, que no será tan solo su vida, sino también su obra. En el caso particular de nuestra autora consideramos que la información biográfica no será adicional: ella misma lo confiesa en su autobiografía, su último texto, al escribir que toda su obra es un intento de hablar de «ello», es decir, una expresión sublimada y desviada de lo que no podía ser soportado. Un texto primordial para dar cuenta de su fractura y que muestra la manera de Kofman de ser/estar *habitando el entre*. Así, en función del material recopilado sobre la filósofa a partir de la biografía, *construimos, interpretamos* el objeto de estudio «Sarah Kofman».

### b) Sobre el título

La piedra angular de nuestra exposición será la formulación «habitando el entre», dado que nos hallaremos en todo momento en un nudo que cierra, une y permite que se sigan sumando otros nudos, donde el juego interpretativo no se centra en deshacerlos sino en la tensión de mantenerlos en tanto que nudos. De ahí la expresión «habitando»: gerundio que no expresa un tiempo determinado, ni una persona determinada, ni el número, ni el modo. Expresa una acción que no está definida por ninguna de estas cosas. Por otra parte, «entre» tampoco es un lugar, se supone un punto del espacio que separa y al mismo tiempo

une elementos, espacios y tiempos. Puede ser relativo al tiempo o al espacio y necesita de otros elementos para definirse, puesto que por sí solo, ni siquiera sería entre. En castellano apenas se conserva un bello uso de este término, un arcaísmo en nuestros días, con él, «entre» tiene el significado de ‘dentro de’, sobre todo en el sentido de ‘en mi (tu, su) interior’, ‘para mis (tus, sus) adentros’. En esta dirección, diremos que se trata también de «habitando en mi (tu, su) interior», «habitando para mis (tus, sus) adentros». *Habitando el entre*, en cualquier caso, apunta a la indeterminación en una acción que se extiende hacia delante y hacia tras, que solo quedará delimitada cuando otros elementos permitan establecer relaciones o vinculaciones *determinantes*. Elementos que aparecen como coordenadas que marcan lugares desde donde poder analizar la vida y obra de Kofman.

### c) Temáticas

Lo dicho entra directamente en relación con las temáticas abordadas, en constante vinculación con las disciplinas estética, literaria y psicoanalítica, dado que son las materias desde las que Sarah Kofman aborda los textos y elabora sus interpretaciones. Desde ahí planteamos tres problemáticas diferentes pero conectadas, a saber: en la primera parte de nuestro trabajo desarrollamos las nociones de «habla» y de «desgarro» a través del relato, de la fabulación como elaboraciones de un sujeto escindido desde la panorámica que ofrece la biografía. En la segunda parte exponemos el asunto del método de lectura kofmaniano (aquí llamado lectura doble o sintomática), a la vez que mostraremos los conceptos, metáforas y formulaciones que utiliza nuestra autora para desarrollar su trabajo. Esta propuesta nos permite exponer, a lo largo de la tercera parte de nuestra investigación, una *casuística* alrededor de la cuestión que gira en torno a las figuraciones de lo femenino. Tema que podemos construir poniendo en marcha el método de *lectura sintomática* de Kofman que, previamente, hemos analizado.

Puede parecer, entonces, contradictorio que se destaquen en nuestro título tres pilares fundamentales en el pensamiento de Kofman como son la estética, la literatura y el psicoanálisis, para terminar, articulando la investigación en tres bloques separados, pero íntimamente conectados. Recordamos: el primero sobre la vida de Sarah Kofman y su concepción de «habla» y «desgarro» desde la panorámica ofrecida por la biografía; el segundo, sobre el método que emplea para sus análisis o construcciones que nos permite al mismo tiempo destacar y estudiar los conceptos, metáforas y formulaciones del pensamiento kofmaniano y, finalmente, el tercer bloque, sobre las figuraciones de lo femenino en su obra ofrecidas a través de una *casuística*. No obstante, pese a que en apariencia no hay cohesión entre los pilares y las temáticas, resulta que esos tres *ejes temáticos* (estética, literatura y psicoanálisis) atraviesan el proceso creativo e intelectual de nuestra autora. De tal manera que, a partir de nuestras tres temáticas elegidas, veremos cómo se van hilando en el tejido de Kofman los tres pilares que hemos destacado en su pensamiento.

Por otro lado, los temas principales y sus cuestiones derivadas que encontramos aquí podrían encajar dentro de categorías como «análisis literario», «feminismo», «estética», «dionisismo», «psicoanálisis freudiano», «mitología», e incluso, en ciertos momentos, bajo la etiqueta de «estudio folclórico», entre otras. Con todo, determinarlos de este modo implica mermar otras resonancias que se mantienen si no los hacemos caer bajo una mirada

determinada. Así, si pensamos en las figuraciones de lo femenino como una propuesta *en exclusiva* feminista, mermamos irremediabilmente otras resonancias que pudieran aparecer en cuanto a la estética o implicaciones para el dionisismo, como veremos a propósito de algunas figuras femeninas. Sobre lo que queremos insistir con estas consideraciones es en que estimamos irreductible el pensamiento de Kofman en particular y el de cualquier otro autor en general a una única interpretación o a una única temática o a una temática principal. Todo ello debido a que en nuestra investigación se ha revelado que la concepción estética de Kofman es indispensable para entender su concepto de fabulación, de narración, de fantasía y, por supuesto, de creación; mas, al mismo tiempo, las estrategias que han utilizado a lo largo de la historia occidental para figurar a las mujeres (es decir, para hacernos aparecer y parecer de algún modo) están en íntima relación con esa estética, con la representación y con la creación, pero también muestra que ni un solo momento de esa actividad deja de estar regido por algo que, desde el psicoanálisis, podemos llamar pulsión, ni deja de ser una respuesta defensiva a la angustia, ni al desgarró o división del sujeto.

Con este inciso advertimos sobre la flexibilidad de las temáticas aquí propuestas y la imposibilidad de una jerarquización con respecto de los temas en la obra de Kofman. Una jerarquía que, reconocemos, sería posible si hubiera un *interés* en *valorar* algo sobre algo. Un interés del que aquí no participamos. En este sentido, la tercera parte será la más polémica, dado que puede leerse como «con Freud o contra Freud», «con Kant o contra Kant», «con Comte o contra Comte»... no obstante, esto implica caer en una ilusión que vela aquello que aquí no estamos dispuestos a disimular, a saber, el nombre, la voz y la escritura de Sarah Kofman. Así pues, será «con Kofman y contra Kofman» en un movimiento que no trata de resolverse dialécticamente, sino de mantenerse, a saber: *habitando el entre*.

#### **d) Carácter de nuestra investigación**

Por lo expuesto, la fórmula «habitando el entre» se puede aplicar a nuestro propio trabajo, ya que situar esta investigación dentro de una disciplina o campo de estudio es harto complicado, puesto que se expone una presentación híbrida, como el propio pensamiento de Kofman, que comete *hybris*, al transgredir la naturaleza tradicionalmente asumida del texto, de la filosofía, de la literatura y del psicoanálisis. Precisamente, en esa transgresión Kofman hace manifiesto que no hay naturaleza fija alguna, sino movimiento y devenir, lo que permite la confluencia, la hibridación, también de nuestra investigación.

La motivación de este trabajo está relacionada con las preocupaciones que ocupaban nuestra trayectoria previa a este estudio, centradas en las lecturas de Freud y Nietzsche, enfocadas, principalmente, a un intento de aproximación entre lo siniestro y lo dionisiaco. Llegamos a los textos de Sarah Kofman por esta línea en el intento de unir, en algún punto, las reflexiones de los dos pensadores, pues en ellos encontramos una posible e imposible relación entre ambos, al mantener una *lógica trágica* que no se resuelve en favor de un tercer elemento que resulte de la operación entre los dos primeros, sino que se mantienen en esa tensión dando lugar a una manera de «escuchar los textos» doble, a dos niveles, con las orejas de Ariadna y con la escucha de Freud, influenciada, como no podía ser de otra manera por su grupo de amigos y compañeros de labor intelectual Derrida, Nancy y Lacoue-Labarthe. Sin embargo, este primer estímulo que nos llevó a estudiar los textos de nuestra pensadora pronto pasó a ser una motivación menor al evaluar el alcance, la creatividad y el

discurso de Kofman en tanto que pensadora y no en tanto comentarista de textos o profesora de filosofía: nos dimos cuenta de que el pensamiento de Kofman y su *modus operandi* merecían ser trabajados, estudiados por sí mismos y, de alguna manera, (re)escritos en castellano.

Se trata, entonces, de una monografía filosófica, es decir, de un estudio detallado sobre un aspecto concreto y particular de una materia acotada, en este caso, el pensamiento de Sarah Kofman articulado en torno a tres disciplinas generales que atraviesan su *manera de vivir* y de *trabajar*. Una tarea de investigación sustentada en la lectura de su obra al completo y de los estudios publicados sobre la misma. Es importante destacar que no queremos que se tome esta investigación como una sistematización de la doctrina de esta autora, puesto que implicaría acabar con ella, en el sentido de que una labor tal no ayuda a su *incremento*, al *crecimiento* de la obra de Kofman, sino a todo lo contrario. Por ello, este trabajo al saberse no definitivo se dirige al futuro. En consecuencia, nuestra tarea se centra en exponer los conceptos, imágenes, configuraciones y formulaciones relevantes a fin de poder analizar y abrir la posibilidad de interpretaciones del pensamiento sobre Kofman a partir de la presentación de una panorámica de carácter holístico. Por lo mismo, esta tesis doctoral no intenta obtener resultados como tal, sino que supone un esfuerzo por aportar al campo de la filosofía y al de la interpretación de los textos la singular *manera* de Sarah Kofman.

### **e) Alcance y limitaciones**

La relevancia y la pertinencia de este trabajo se pone de relieve cuando se considera una oportunidad para dar cabida a plumas olvidadas y no trabajadas, mostrando, al mismo tiempo, la capacidad de las mujeres, que sí que han existido en el ámbito intelectual y académico, pero que, salvo contadas excepciones, por una u otra razón han quedado relegadas a unas pocas estanterías o estudios atrevidos, como simples aprendizas, subordinadas, secretarias, alumnas, admiradoras... Por ende, esta tesis centrada en el estudio del pensamiento de Sarah Kofman ofrece su capacidad y su perspectiva, avaladas de sobra por el valor de sus textos, interpretaciones y lecturas que llevan al extremo dos métodos distintos: el freudiano y el nietzscheano, conjugados en esta otra mirada que tratamos de exponer.

Por otra parte, esta investigación pretende ser un buen punto de apoyo para nuevos investigadores que, interesados en el posestructuralismo, en la deconstrucción, en el psicoanálisis, en crítica literaria, en el dionisismo o en la genealogía..., quieran acercarse al trabajo de Kofman. Esta tesis señala lugares teóricos fundamentales, los relee y reconstruye para poder, a partir de ellos, mantener la pluralidad de voces en el ejercicio de interpretación de los textos. Como resulta evidente al considerar la obra al completo de cualquier autor o autora, pueden surgir muchos otros temas al respecto. Aquí podríamos haber establecido diálogos y vínculos con otros autores y autoras o, en general, con otros ámbitos de las humanidades como bien pudieran ser la mitología comparada, la filología, la antropología, la psicología menos amiga del psicoanálisis o desde distintos discursos filosóficos y políticos; pero, desde luego, ese no ha sido nuestro interés. Por consiguiente, cada vez que se ha presentado la oportunidad de desarrollar alguna de estas vías la hemos indicado, para que nuestro trabajo sea fértil de cara a futuras investigaciones, pero una



preocupación constante a lo largo de este proyecto ha sido no desviarnos (pese a que no dejamos de hablar de desvíos) de nuestro compromiso académico: ofrecer una primera aproximación general al pensamiento de Sarah Kofman, destacar su voz y escritura en su singularidad.

Ahora bien, establecer nuestro objeto de estudio, es decir, acotarlo, nos ha llevado a excluir, inevitablemente, el minucioso análisis que merece parte del trabajo de nuestra autora, que concretamos, en primer lugar, en dos libros, a saber: *Explosion I* y *Explosion II*, en referencia a Nietzsche, en concreto la reescritura de la novela familiar en Nietzsche. Somos conscientes de la necesidad del estudio de ambas obras, de la urgencia de su traducción al castellano y de lo innovador para el campo de la filosofía que supondría la emergencia de una nueva *elaboración nietzscheana sobre Nietzsche*, desde otro lugar marcado por la lectura doble o sintomática. Un lugar llamado «Nietzsche» que entendemos, todavía nadie ha copado, precisamente, porque no se puede cerrar un campo de estudio que se alimenta de la constante interpretación, especulación y reescritura de los textos. Nos hacemos cargo de la decisión que al comenzar esta investigación tuvimos que tomar, cuyo resultado fue desestimar como factible un estudio que no podríamos realizar con la calidad que merecía. Principalmente porque se necesita un paso previo antes del enfrentamiento con las dos grandes (y, prácticamente, últimas) obras de Sarah Kofman, a saber: una panorámica de su pensamiento que presente sus conceptos e imágenes, que haga manifiesto su dinamismo y su excepcional vitalidad; que indique la cantidad de referencias que hay en una sola página de sus escritos; que dé cuenta de su escritura citacional y que ponga distancia entre el uso que hace ella de los conceptos y del que se ha venido haciendo a lo largo de la tradición filosófica. Por tanto, consideramos, tanto en aquel momento de la toma de decisión como ahora, que esta exposición previa y aproximación holística a la obra de Sarah Kofman es el paso preliminar necesario para poder ahondar con el rigor y los conocimientos suficientes *su Nietzsche*.

Tampoco se ofrece un comentario pormenorizado ni detallado de: *Comment s'en sortir?*, ni de *Socrate(s)*, *Un métier impossible*, *Caméra obscure: de l'idéologie, Nietzsche et le scène philosophique* —con la salvedad del anexo «Baubô» que aparece aquí recogido—, *Lectures de Derrida*, *Le mépris des juifs : Nietzsche, les juifs, l'antisémitisme*, puesto que pese a haberlos trabajado —de otra manera no podríamos ofrecer una visión holística del pensamiento de Kofman— no hemos considerado oportuno insertar en el cuerpo de nuestra tesis un análisis de estas obras, pues no arrojarán más luz a nuestras cuestiones que las lecturas que proponemos. Es evidente, tras lo dicho que la mayor parte de las obras dedicadas en exclusiva a Nietzsche no las hemos trabajado directa y explícitamente en esta tesis doctoral y la razón no es otra que el hecho de que el estudio del Nietzsche dibujado por Kofman merece todo un estudio detallado y atento tal y como acabamos de exponer con respecto de *Explosion I* y *II*. Es decir, requieren una investigación particular, otra tesis doctoral que no es esta.

Por último, no se incluye un análisis del contexto histórico, filosófico, social, de Sarah Kofman porque un trabajo de esta índole ya queda plasmado en el concienzudo estudio de Karoline Feyertag: *Sarah Kofman. Eine Biographie*.

### **f) Futuras líneas de investigación**

A lo largo de nuestra investigación señalamos múltiples cuestiones de las que no nos podemos encargar en nuestro trabajo puesto que nos desvían de nuestros objetivos. Sin embargo, esperamos que nuestra presentación panorámica y crítica sobre el pensamiento de Kofman pueda contribuir para avanzar en el análisis de su obra y alimentar el interés por sus textos. Por otro lado, insistimos en que es urgente la traducción de la obra de Kofman y la reedición de las que ya han sido traducidas al castellano. Por lo mismo, insistimos sobre el interés del estudio de un «Nietzsche de Kofman» a partir de los textos dedicados a su figura. Un estudio que podría constituir un nuevo punto de interpretación de los textos del alemán a partir de una lectura en la que confluyen psicoanálisis, estética y posestructuralismo, desde la mirada crítica que ejerce una lectura sintomática.

Aprovechamos, igualmente, para apuntar que a partir de las lecturas aquí desarrolladas se indican múltiples lugares de conexión con el pensamiento de otros autores y autoras, como por ejemplo con Simone de Beauvoir, Derrida, Nancy o Lacoue-Labarthe, también con Luce Irigaray, o incluso, con Judith Butler si consideramos el devenir-mujer de Kofman y la noción de mujer como construcción. Sin duda, los textos que más se acercan y más critican al psicoanálisis son susceptibles de una relectura a la luz de la orientación lacaniana, dado que Lacan y Kofman conviven en un sustrato intelectual común y las cuestiones que abordan atraviesan la preocupación intelectual general de aquellos años. Todo ello podría ofrecer perspectivas enriquecedoras.

De ahí que consideremos que el estudio que presentamos ofrece toda una panorámica de temas y desarrollos que pueden resultar fértiles para muchos ámbitos que no atañen en exclusiva a la filosofía, dado que las lecturas que se ofrecen sobre las obras literarias pueden suponer otro punto interpretativo a tener en cuenta en el estudio literario, así como las figuraciones de lo femenino en Kofman, comandadas por determinada economía pulsional, pueden estimular el diálogo con las miradas feministas. De esta pretensión son fruto el compendio de conceptos, imágenes y formulaciones del pensamiento de Kofman que aparecen en el glosario y los índices que siguen a la bibliografía, a fin de ofrecer herramientas que faciliten y estimulen el estudio de sus obras.

### **g) Justificación del estudio**

La justificación de la determinación de nuestro objeto de estudio, de los ejes temáticos y las cuestiones abordadas, tras lo expuesto, radica en que nos hallamos ante una voz que pensamos que no se ha valorado ni considerado lo suficiente. Sostenemos que abrir un espacio, como son las siguientes páginas, para poder hablar de ella y dejar que ella nos hable, aporta la posibilidad de nuevas lecturas y valoraciones. Las repercusiones, en este sentido, que esperamos con nuestro trabajo son restituir el lugar que corresponde a Sarah Kofman en la historia de la filosofía, en el panteón de los grandes nombres (*hombres*) de la filosofía. Así, el esfuerzo de la labor académica que atraviesa esta investigación se dirige a plantear un trabajo que porta una voz que viene a un lugar *velado, eclipsado* en la filosofía francesa entre las décadas de los setenta y los noventa. De hecho, en los trabajos e investigaciones que hemos recopilado al hilo de nuestra investigación es usual leer que sus, mayormente, autoras se lamentan o mencionan abiertamente el olvido y el silencio que

rodean a la figura de Sarah Kofman. Así pues, la justificación de este trabajo viene dada por la originalidad en el planteamiento de nuestras temáticas y por la pertinencia de elaborar un trabajo sobre el que existen contadas publicaciones y, desde luego, muy pocas menciones en castellano.

## II. Objetivos del trabajo

Objetivos principales:

- Primero, proporcionar una monografía en castellano de la obra de Sarah Kofman y lograr con ello formar parte de la bibliografía dedicada al estudio de la autora, quebrando el silencio hacia su figura.
- Segundo, exponer su pensamiento interdisciplinar o híbrido, *doble*, con el fin de mostrar el valor filosófico de sus lecturas, propuestas y desarrollos.
- Tercero, plantear la *lectura sintomática o doble* de Sarah Kofman como método de interpretación de los textos.
- Cuarto, a partir de este método de interpretación llamado aquí «lectura sintomática o doble», destacar los conceptos, imágenes y formulaciones que aparecen en los desarrollos y ensayos de la pensadora.

Objetivos derivados:

- Aportar una compilación de los conceptos, metáforas y formulaciones de Sarah Kofman a modo de glosario, junto con un índice conceptual que incentive y facilite el estudio de nuestra pensadora.
- Mostrar la construcción kofmaniana de distintas perspectivas, desde distintas disciplinas como pueden ser la estética, el psicoanálisis o la literatura a partir de una disposición ambivalente o doble hacia el texto.
- Analizar las figuraciones de lo femenino y ver el interés estratégico que las habita.

## III. Metodología

En un primer momento para el despliegue de esta investigación ha sido preciso asumir cierta disposición frente a los textos manejados. Una actitud que se mimetiza con la que la propia Kofman ofrece en sus textos y que se caracteriza por la asunción de la violencia interpretativa que conlleva cualquier análisis y así como por el intento de restituir las imágenes y las metáforas en su polisemia, lo que denota un esfuerzo constante por reforzar la multiplicación, el incremento y la voluptuosidad de la palabra. De este modo, el método aquí utilizado de *interpretación de los textos* mimetiza al propuesto por nuestra pensadora.

Nuestro recorrido en la preparación de este trabajo comienza con la lectura minuciosa y concienzuda de todos los libros de Sarah Kofman, en el idioma original. De

ellos hemos tomado la mayor parte del material para poder desarrollar nuestra investigación, por lo que han conformado el *corpus* principal de textos sobre los que se construye. Al mismo tiempo, esta lectura se complementa con los estudios sobre Sarah Kofman que se detallan en nuestro marco teórico y que han sido imprescindibles para un primer acercamiento a la obra de nuestra autora. Tras una primera lectura atenta de todo el material recopilado y que no perdía de vista los objetivos a los que estábamos enfocados, fue posible seleccionar un conjunto de textos sobre el que trabajar. El trabajo de recopilación de las primeras fuentes ha estado facilitado por el estudio previo de la doctora Karoline Feyertag al que ya remitimos, pues ofrece una exhaustiva bibliografía a propósito de nuestra pensadora. Si bien es cierto, que la disertación de Feyertag es del 2013 y la publicación de la biografía de Kofman es del 2014, nosotros sumamos a su compilación estudios que se han publicado posteriormente. Por otra parte, el resto de los estudios, reflexiones, ensayos y obras de distintas índoles que integran nuestro trabajo han sido recopilados en función de la exigencia interna de nuestro propio desarrollo, con el fin de alcanzar nuevos matices que aporten un nuevo prisma a la cuestión. Así, hemos reunido información tanto de libros, como de diccionarios, enciclopedias, revistas, entrevistas, etc., a través de los buscadores y bases de datos académicas.

Por último, resolvemos realizar las lecturas en el idioma original dado que se trata de uno de los primeros estudios generales sobre esta figura en castellano, por lo que consideramos que es conveniente trabajar sobre los textos originales y porque las ediciones en castellano son escasas y en su gran mayoría están descatalogadas. Este es el principal problema con el que nos hemos topado en nuestra investigación, dado que las traducciones al castellano son realmente escasas y de difícil adquisición, salvo dos títulos: *Calle Ordener*, *calle Labat* y *El Enigma de la mujer*.

Por ello, hemos traducido todos los fragmentos citados de Kofman; traducciones que siempre habrán sido hechas por nosotros —a no ser que se indique la autoría de la traducción a pie de página—. Hemos optado por mantener en todo lo posible en el cuerpo del texto el castellano, a fin de no impedir la fluidez y el ritmo de la lectura. Sin embargo, los títulos de las obras que carecen de traducción al español aparecerán en francés, para favorecer su correcta búsqueda en bibliotecas y bases de datos. En cualquier caso, cuando se presenta el título francés se adjunta entre paréntesis una posible traducción castellana, puesto que pretendemos que toda aquella persona que tenga interés en la lectura de esta tesis doctoral, independientemente de su formación, pueda desarrollarla sin obstáculos más allá de los que presenta la complicación de nuestros temas. Cada traducción que hagamos de un texto en idioma original (tanto del francés, como del alemán o del inglés) irá acompañada del fragmento en idioma original que aparecerá en una nota al pie indicada por un superíndice. Solo en dos casos hemos prescindido de citar el texto original y hemos optado por citar la traducción al castellano, a propósito de *Calle Ordener*, *calle Labat* y *El enigma de la mujer*, siempre en constante contraste con el texto francés. Sobre otros textos que se resuelven como pilares fundamentales de nuestro desarrollo como son las obras de Freud y de Nietzsche, hemos de concretar que se ha seguido la edición de las obras completas de Amorrortu para el primero y las obras completas presentadas por Tecnos para el segundo, puesto que consideramos suficiente el respaldo académico con el que cuentan ambas ediciones en el mundo hispanoparlante. Por lo demás, hemos recurrido a los textos en el idioma original de ambos autores según las ediciones consideradas canónicas. En el

caso de Freud, *Gesammelte Werke* editadas por S. Fischer en 1968. De Nietzsche utilizamos los textos de *Friedrich Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe* de Giorgio Colli y Mazzino Montinari. La razón de utilizar ambas ediciones de las obras completas es que las ediciones castellanas se basan en ellas, por lo que, para simplificar la búsqueda de textos, dada la calidad extraordinaria de las ediciones, decidimos mantenerlas. Sobre el resto de los libros que conformarán nuestro tejido de referencias hemos indicado en cada caso el empleo de cada una de las ediciones y traducciones. También ha sido constante la comparativa con el texto en alemán de ambos autores, sobre todo en aquellos puntos donde hemos podido dudar de la traducción. Cuando cabe discusión respecto de la traducción o discrepamos en algún punto, tanto de los textos de Kofman, Freud o Nietzsche o del resto de los incluidos en nuestro trabajo, se indicará correspondientemente en una nota al pie a través de un subíndice que indicará la referencia, aportando las traducciones o las citas originales que sean pertinentes para fundamentar nuestra postura.

#### IV. Marco teórico, estado de la cuestión

A continuación, ofrecemos una recopilación y un breve análisis crítico de investigaciones a propósito de Sarah Kofman o del algún aspecto de su obra que no sea una mera referencia, ordenados por orden cronológico para poder explicitar una panorámica sobre los estudios realizados hasta el momento:

##### 2019

Luisa Posada Kubissa. «Con Sarah Kofman. Freud y la “feminidad”» *¿Quién hay en el espejo? Lo femenino en la filosofía contemporánea*. Madrid: Cátedra, 2019, pp. 81-108.

Bajo este título aparece una exposición sobre la lectura que ofrece Kofman de la cuestión sobre lo femenino a partir de su análisis de la economía pulsional en Kant, Rousseau y Freud. Lo que entronca directamente con la lectura que aportamos en la tercera parte de nuestro trabajo a propósito del caso Freud y su lectura o fantaseo particular de lo femenino. Sin embargo, hemos de advertir de que este texto no ha sido considerado en nuestra investigación hasta muy recientemente, dado que nuestro trabajo comienza en 2015-2016 y este libro se publica en 2019. Además, Posada pone de relieve algo que no entra en consideración en nuestra propuesta, a saber: la mirada crítica de Kofman hacia la cuestión de lo femenino tanto en Freud, como en Rousseau o Kant, que no constituye una reclamación feminista. Con todo, la autora sostiene que, si bien no se puede considerar un discurso feminista, sí podría ofrecer a este discurso lugares y cuestionamientos desde los cuales contribuir a la crítica feminista.

Joseph Westfall. «“On S.K.”: Deconstructing Signature(s) in Kierkegaard and Sarah Kofman». *Authorship and Authority in Kierkegaard's Writings*. Joseph Westfall (ed.). London, NY: Bloomsbury Academic, 2019. Pp. 193-214.

Joseph Westfall se hace eco de las reflexiones acerca de la firma de Kierkegaard y la de Kofman. Supone un intento de deconstruir la(s) firma(s) a propósito de Kierkegaard y Sarah Kofman, ambos «S. K.». La cuestión del seudónimo se lee como tratar de eludir la responsabilidad de lo firmado, pero, Kofman parece que no utiliza un seudónimo para firmar, puesto que «S. K.» corresponde a sus iniciales, o a las de Søren

Kierkegaard, por ejemplo, lo que da lugar a pensar la firma de Kofman como un intento de quedar difuminada, oculta entre los grandes nombres de la filosofía. Para el propio Westfall será indicativo de una «autoría bifurcada» (*bifurcated authorship*). En este sentido, apunta en la misma dirección que nuestras consideraciones en torno a la «escritura citacional» a través de la cual Kofman se esconde tras la autoridad de los grandes nombres (hombres) de la filosofía, lo que hace que gane autoridad, pero que al mismo tiempo la pierda. Se trata de una firma doble o bifurcada, lo veremos a propósito del concepto de *autobiodesgarro*.

## 2018

GINETTE MICHAUD, ISABELLE ULLERN-WEITÉ. *Sarah Kofman et Jacques Derrida : croisements, écarts, différences*. París: Hermann, 2018.

Este estudio publicado en junio de 2018 forma parte de las más recientes investigaciones y aportaciones a la figura de Sarah Kofman. Rescata una parte de su vida y de su obra que aquí no hemos deseado plantear, a saber, la relación, los encuentros y desencuentros con su compañero, amigo y colega intelectual Jacques Derrida. No nos hemos acercado a esta cuestión dado que nos alejaba de nuestros objetivos. Sin embargo, esto no nos hace no considerar este trabajo que presenta un material excepcional para la interpretación de lo que pudiera haber supuesto dicha relación, sobre todo teniendo en cuenta que al final del estudio de Michaud y Ullern se adjunta la correspondencia que Kofman envía a Derrida desde el 1968 hasta el 1992. Por ello, sin duda esto constituye una valiosísima fuente de información para aquellas personas interesadas en construir una perspectiva desde la que tantear la relación entre ambos pensadores, a fin de leer sus acercamientos y distancias, y los encuentros y desencuentros en su relación.

## 2016

PAUL ALLEN MILLER. «Socrates, Freud and Dionysus: The Double Life and Death of Sarah Kofman». *Diotima at the barricades: French feminists read Plato*. Oxford: Oxford University Press, 201, pp. 213-265.

Ofrece una lectura sobre los textos en los que Kofman se refiere a Platón y a los comentarios que se han hecho de sus textos, tratando de establecer a qué intereses respondían. No hemos empleado este punto de vista para nuestro desarrollo dado que no se corresponde con las temáticas que aquí hemos planteado. No obstante, pensamos que su lectura es más que recomendable para un estudio acerca del libro *Socrate(s)* de Kofman, dado que aborda cómo sería posible una aproximación freudiana que trate, a la vez, de ser una lectura dionisiaca en sentido nietzscheano, es decir, que pone de relieve lo doble (ambivalente) del asunto socrático a partir de la construcción platónica.

## 2015

VV.AA. *Penser en commun ? Un « rapport sans rapport »*. Isabelle Ullern y Pierre Gisel (eds.). París: Beauchesne, 2015.

Obra colectiva en la que se presenta un *pensar en común* a partir del diálogo entre Maurice Blanchot, Sarah Kofman y Jean-Luc Nancy marcado por la formulación «rapport sans rapport» (relación sin relación). Se trata, por tanto, de un diálogo entre amigos y colegas intelectuales en el que cada uno interviene esta formulación desde sus

preocupaciones. Así, se va trazando un mapa de encuentros y desencuentros entre ellos: Nancy enfocado en la comunidad y la religión, mientras que Kofman lo hará en lo inenarrable del trauma, en relación con las reflexiones de Blanchot. Para Isabelle Ullern, Kofman hace un desplazamiento de la noción de «relación sin relación» hacia el acontecimiento absoluto de la historia, el fin de la misma o el fin de la muerte como había sido concebida hasta Auschwitz, explorando qué es lo que queda tras él y qué posibilidades le quedan a lo racional y a lo civilizado tras un acontecimiento tal. Ullern recurre al diálogo de Kofman con Blanchot y Antelme para reflexionar acerca de la noción de testimonio, sobre la fuerza que constriñe a hablar de lo traumático a contarlo y acerca de la tarea infinita que esto supone. Además, Ullern no desaprovecha la oportunidad que le brinda su investigación para hacer patente el olvido de la voz de Kofman. Ginette Michaud, por su parte, escribe acerca de lo traumático —y, por ende, inenarrable— a través de la estética que propone Kofman, del acto de creatividad que permite dar salida y cabida a eso que se atraviesa en la garganta. Como veremos las palabras sofocan y son sofocadas. Por último, es destacable que al final del libro se incluya a modo de anexo las cartas de Maurice Blanchot a Sarah Kofman.

## 2014

Karoline Feyertag. *Sarah Kofman. Eine Biographie*. Viena / Berlín: Turia + Kant, 2014.

Esta es la primera y única biografía hasta el momento sobre Sarah Kofman, por ello aparece aquí con una relevancia fundamental, dado que nos ha servido expresa y manifiestamente para construir la base sobre la que vamos a alzar nuestro edificio teórico. El primer capítulo de nuestra tesis se despliega en torno a la lectura de esta biografía, que desde el principio rechaza el término tradicional de «biografía» presentándose como una polifonía.

## 2013

Griselda Pollock. «Deadly Objects and dangerous Confessions: The Tale of Sarah Kofman's Father's Pen». *After-affects / After-images: Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Museum*. Manchester: Manchester University Press, 2013.

Desde una perspectiva feminista este estudio presta atención a las mujeres que a través de la creatividad trabajan, elaboran su trauma, como Louise Bourgeois, Anna Maria Maiolino, Vera Frenkel, Chantal Akerman o Sarah Kofman. El objeto de referencia en el trabajo de Pollock con respecto de nuestra filósofa será el legado material que Kofman obtiene de su padre: su pluma. Será leído como indicativo o señal del trauma, pluma y trauma que impulsan a Kofman a escribir sobre ello en todos sus libros y los recorre, como ella misma confiesa, como el intento o el esfuerzo de sobrellevar lo traumático, acercándose, incluso en el estudio de Pollock a una forma de *cura*, en la línea de lograr sobrevivir no solo al horror sino al trauma que supone y lograr transformar ese impacto violento y traumático, esa angustia y sufrimiento a través del proceso artístico o creativo, en sentido amplio.

Griselda Pollock. «Art as Transport-Station of Trauma? Haunting Objects in the

Works of Bracha Ettinger, Sarah Kofman and Chantal Akerman». VV. AA. *Representing Auschwitz: at the Margins of Testimony*. Nicholas Chare y Dominic Williams (eds.). NY: Palgrave Macmillan UK, 2013, pp. 194-221.

Pollock se hace eco de la manera de digestión del trauma a través de los objetos, como el de la pluma de Kofman, en la misma dirección que el trabajo anteriormente mencionado.

Elodie Vignon. *Mère et fille — des relations en question, ou la liberté à tout prix : Isabel Allende, La casa de los espíritus ; Nicole Brossard, Le désert mauve ; Sarah Kofman, Rue Ordener, Rue Labat ; Margaret Laurence, the diviners*. Tesis doctoral bajo la dirección de Mireille Calle-Gruber y de Catherine Dhavernas. París: Universidad Sorbona Nueva, París III, 2013.

Tesis doctoral en la que se propone el análisis de la ambivalencia de la figura materna y de la hija, a través de la interpretación de varios libros, mencionados en el título de su tesis, desde la disciplina de literatura comparada. En su investigación estudia la relación de Kofman con la figura materna, en su caso, como la propia filósofa confiesa en *Calle Ordener, calle Labat*, desplazada y multiplicada, analizada a partir de su disposición y actitud frente a la creación *literaria*. En el caso de Kofman destaca que frente al resto de autoras a las que el tratamiento por escrito de su relación con la figura materna permitía evolucionar y «salir de la crisálida» para volar, en el caso de Kofman será, más bien, al contrario: a partir de la exposición de su relación con la figura materna, dejará de tener nada que escribir, no podrá escribirse más.

## 2012

Mathieu Frackowiak. *Sarah Kofman et le devenir-femme des philosophes*. París: Herrmann, 2012.

Plantea una cuestión muy interesante a propósito de la escritura citacional que emplea Kofman, al hacer de ella una manera de *travestismo* e incluso la acerca a la teoría *queer*. En este sentido, el pensamiento de Kofman sería la revelación de lo impropio de lo propio, es decir, de que lo propio, lo que podríamos adjudicar con justicia a alguien porque le pertenece, no es más que una ilusión. Frackowiak escribe sobre la deuda de esta mimesis, ya que Kofman la reconoce y no la niega, pero en su reconocimiento se hace infinita y en esa infinitud se subvierten las categorías de lectura-escritura, autor-lector, filósofo-artista; hace que los géneros y las especies pierdan su sustento —el de la oposición— y da lugar a lo atópico: lo que no tiene lugar definido y se vuelve un lugar vacío por el que puede venir cualquier figura a ocupar —siempre momentáneamente— el lugar, lo que hace que una y otra vez nos encontremos con una situación aporética. Junto a esta interpretación, otro aporte clave que nos ofrece esta lectura es que aporta una perspectiva global de las resonancias y deudas de Foucault, Heidegger, Derrida y Nancy en el pensamiento de Kofman.

## 2010

Joanne Faulkner. «Family Romances and Textual Encounters: Sarah Kofman Reading Nietzsche». *Dead Letters to Nietzsche, or the Necromantic Art of Reading Philosophy*. Ohio: Ohio University Press, 2010, pp. 124-148.



Desde una perspectiva psicoanalítica, a partir de las lecturas de Jacques Lacan y Melanie Klein, Joanne Faulkner encuentra en distintos autores que leen a Nietzsche cierta formación de la identidad a través de su escritura en la que invisten esta o aquella idea, imagen, concepto. Ello implica que en su desarrollo se reflejen en tanto que sujetos del inconsciente. Por ello se trata de una construcción doble: de la interpretación desde el sujeto y el sujeto desde la interpretación. Estudio más que fundamentado por las propias declaraciones de Kofman quien reconoce que —como todos los filósofos— para ella el ejercicio filosófico responde a una manera de defenderse ante la angustia y a cierta necesidad psicológica. Así, cuando Kofman, tal y como muestra Faulkner, entra en un texto lo hace planteando preguntas que a la vez que conforman una base para el análisis del texto, responden a una base para la construcción del sujeto Sarah Kofman, para ella también, no solo para los que nos acercamos a sus textos. Tal y como se harán eco las investigaciones de Feyertag y, en menor medida ciertas reflexiones nuestras, Joanne Faulkner habla del compromiso en la interpretación: que es una reescritura del texto y del sujeto mismo. También se plantea la cuestión sobre la incorporación de citas en el texto desde las que esconderse, pero desde las que adquirir autoridad, a la vez que la propia queda difuminada, como veremos en nuestro desarrollo al respecto de esta cuestión. Por último, no queremos dejar de señalar la formulación que la autora emplea en su título —por lo expresivo del mismo— que aquí traducimos como: *Cartas muertas a Nietzsche o el arte necromántico de leer filosofía*. Una necromancia que supone que el leer y el reescribir las obras filosóficas es un resucitar al autor y ponerle a nuestro servicio, puesto que son cartas muertas: cartas que no llegarán nunca a su destinatario, y si llegan, será a un muerto puesto al servicio del filósofo o filósofa necromante.

## 2008

VV. AA. *Sarah Kofman's corpus*. Tina Chanter y Pleshette DeArmitt (eds.). NY: University of NY Press, 2008.

Incluye siete ensayos cortos de distintos autores. Cada uno de los escritos reflexiona en torno a un rasgo o una noción del pensamiento de Kofman como puede ser el chiste, la afirmación, la ilusión. Este estudio nos ha servido como una primera aproximación a un pensamiento sobre el que apenas se ha escrito.

Sarah R. Horowitz. «Sarah Kofman et l'ambiguïté des mères». *Témoignages de l'après-Auschwitz dans la littérature juive-française d'aujourd'hui*. Annelies Schulte Nordholt (ed.). Amsterdam, NY: Rodopi, 2008, pp. 101-120.

En la misma línea de lo ya expresado, la autora toma *Calle Ordener, calle Labat* y otros textos que narran sueños como referencia para dar cuenta de la huella de Auschwitz en los supervivientes del Holocausto. Una huella que adopta máscaras y formas tan variadas como la relación maternofilial, según queda plasmado en el testimonio de Kofman.

Tras la recopilación que hemos presentado, queda decir que la lectura de estos textos ha contribuido, en un primer momento, a estructurar la inmensa obra de Kofman. Sin embargo, salvo el texto de Karoline Feyertag, no han sido faros con respecto de los cuales guiarnos en nuestro proyecto. Los que más se acercan a nuestro punto de partida, o bien lo

hacen de un modo tangencial como se extrae de esta recopilación o se trata de investigaciones muy recientes que no han podido ser implementadas en nuestra investigación dado que ya estaba hecha. En cualquier caso, siempre han constituido una base que tener en cuenta en nuestro trabajo para hacernos conscientes de qué se ha trabajado de Sarah Kofman y desde que disciplinas o especialidades, para no caer en redundancia y para saber qué otras lecturas se han dado sobre ella a fin de poder esbozar cuales podrían darse. Asimismo, este marco teórico hace patente la cantidad de líneas de investigación desde distintas disciplinas desde las que se puede abordar el pensamiento de Kofman.

# PARTE I

## *Pensamiento entre dos calles*

Para comenzar nuestra investigación consideramos indispensable presentar un pequeño estudio sobre la biografía de Sarah Kofman, dado que su pensamiento y su vida no son apenas conocidos en nuestro país. Esta primera parte de la investigación pretende exponer la trayectoria vital de Sarah Kofman, clave para entender su reflexión filosófica, sin embargo, no será un estudio biográfico al uso, no se ofrecerá una serie de datos biográficos por orden cronológico a modo de enciclopedia. Tampoco ahondaremos en profundidad entre los hechos y contextos históricos para dar cuenta o hallar entre ellos causas y razones de sus apuestas filosóficas.

Para nuestro propósito nos serviremos de la lectura de cuatro textos que nos permitirán alcanzar nuestra meta. El primero de ellos será *Sarah Kofman: Eine Biographie*<sup>1</sup> de la doctora alemana Karoline Feyertag, resultado final de su disertación titulada *Transkriptionen des Selbst. Eine polyphone Biographie zu Sarah Kofman* (transcripciones del yo. Una biografía polifónica de Sarah Kofman). Esta obra nos permitirá una panorámica riquísima y esencial para aproximarnos al pensamiento de Kofman de una manera holística y que logre rescatar las múltiples voces que resuenan en sus textos. Además de hacernos llegar las entrevistas que mantuvo con los más allegados a la filósofa, textos inéditos, cartas, recuerdos, fotografías y mapas. Con todo ello logra hacer patente lo que se anuncia en el título de su disertación académica, a saber: las transcripciones de uno mismo o una biografía polifónica.

Seguiremos nuestra investigación acudiendo a dos libros en los que Kofman plasma huellas, lugares y tiempos que marcan su trayectoria de manera radical. Los textos serán, por un lado, *Rue Ordener, rue Labat*, la autobiografía y el último libro que escribe nuestra autora, y, por otro, *Paroles Suffoquées*, pues siendo conscientes de que no se trata de una autobiografía, consideramos que resulta especialmente importante adentrarse en sus líneas en este momento, dado que en este texto se encuentra narrado, entrecortadamente, uno de los acontecimientos más traumáticos —e incommunicables— de su vida, esto, nos confiesa Kofman, es lo incommunicable, lo que se atraganta y hace que las palabras sean sofocadas, en su singularidad concreta; ahí nos encontramos con la muerte (brutal) de su padre en el campo de concentración de Auschwitz. Por último, concluimos esta parte con el análisis de *Autobiogriffures*, título bajo el cual encontramos la reflexión del concepto de «autobiografía» en Kofman, oportuno para entender la unión entre texto y vida en la obra de nuestra pensadora.

---

<sup>1</sup> Viena-Berlín: Turia + Kant, 2014.



## 1. Imitación, identificación e imposibilidad

Sarah Kofman nace en Francia en 1934 en el seno de una familia de inmigrantes judíos polacos. Su niñez está marcada por la Segunda Guerra Mundial y, en particular, por la persecución y hostigamiento a los judíos por parte de los movimientos antisemitas. Durante la ocupación nazi de París, en la denominada «redada del Velódromo de Invierno»<sup>1</sup>, su padre es arrestado y será asesinado en un campo de concentración. Kofman no tendrá estas noticias hasta el final de la guerra. Desde la redada hasta la liberación de París, Sarah Kofman y su familia se verán obligados a una huida que los llevará a distintos lugares de Francia y a adoptar distintas identidades. Finalmente, ella y su madre se asientan en la calle Labat en la casa de una señora que las esconde y ayuda, a la que Kofman llamará Mémé. Calle que está muy cerca de la anterior residencia familiar, separada tan solo por otra calle: Marcadet. Mientras que su madre decide no salir de la casa, una identidad — ¿falsa?— Kofman puede salir a pasear y a disfrutar de los fines de semana en el campo. Cuando acaba la guerra es una niña-adolescente desubicada, que siente que *algo se ha roto* en el mundo: ha cambiado hasta la muerte, como señalará en *Paroles suffoquées*. Comienza a formarse en una Francia laica, libre e igualitaria, pero debido a su condición de mujer, judía y no perteneciente a la clase media-alta, puede ver como hacen aguas aquellas ideas de libertad e igualdad. Las trabas, obstáculos y dificultades que se encuentra en el camino, no dejan de poner, una y otra vez, de manifiesto sus condiciones. Algo de lo que no puede escapar y que la sigue allí donde vaya. Algo que parece que la asfixia. Pese a todo, logra llegar a la universidad, licenciarse y comienza a trabajar sobre el concepto de cultura en Freud y Nietzsche, hasta llegar a ser catedrática en la Sorbona. Impartió clases en los institutos de Saint-Sernin en Toulouse, de 1960 a 1963, desde este año a 1970, impartió clases en París, en el instituto Claude Monet. A partir del 1970 dará clases en la universidad como *maître-assistant* en la Universidad de París I, la Sorbona. Su promoción a *maître de conférences* llegó en 1991. Antes de esto, colegas intelectuales como Derrida, Nancy, Levinas, Lyotard, Lacoue-Labarthe escribieron una carta al ministro de educación de aquel entonces, Lionel Jospin, en 1988 para denunciar el escándalo que suponía no promocionar a una intelectual de la talla de Kofman. Impartió clases en la Universidad de Berkeley y en la Universidad de Ginebra. Pone fin a su vida el 15 de octubre de 1994. Coincide con el ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Nietzsche. De alguna manera, lo expuesto hace que en su obra aparezca múltiples temáticas como judaísmo, educación, nutrición, huida y persecución, por una parte; psicoanálisis y filosofía; literatura y pintura, por otra. Problemáticas que se entrelazan a lo largo de su vida y de su obra, convirtiéndose en una suerte de señales luminosas o fuegos fatuos, los cuales podemos ir siguiendo a través de palabras sofocadas, aporías y astucias erigidas para intentar buscar una salida. Señalar estos lugares oscuros, estos nudos, es en lo que se centrará el trabajo de esta primera parte de la investigación.

---

<sup>1</sup> *Rafle du Velodrome d'Hiver* o en su versión abreviada *Vel d'hiv*. Se trata de una redada que organiza el régimen nazi con el apoyo y colaboración del Gobierno francés de Vichy (1940-1944) que dura dos días, el 16 y 17 de julio de 1942. Los arrestados fueron llevados a este velódromo en el distrito decimoquinto de París, para después ser enviados a los campos de concentración-extermio.

### 1.1. ¿Cómo salir de la imposibilidad de la biografía?

Feyertag, al comienzo de su libro, nos pone sobre aviso al describir a Kofman como una de las grandes representantes de la deconstrucción filosófica del sujeto. En consecuencia, no deja de ser sorprendente que Kofman escriba una autobiografía, pues supone una vuelta a un sujeto que ya no está, a través de un yo que ya no es. Por otro lado, nunca fue, ni es, ni será un yo idéntico a sí mismo, atravesado por una división radical. Una escisión que no podrá ser suturada o cosida, al menos, no del todo. Esta brecha permite desvíos en el relato biográfico, desvíos que Feyertag persigue y rescata desde los que, como insinúa la autora, Sarah Kofman será deconstruida por Sarah Kofman. En este punto nos hacemos eco de la distancia que marca la propia Feyertag con respecto del término «deconstrucción» que será sustituido en su trabajo por «transcripción», entendido como un método de trabajo que incorpora las experiencias vitales, el contexto y las diferentes circunstancias que las rodean, los textos, los silencios, etc. De esta forma, se lograría mostrar un tejido viviente entre la vida de Kofman y su obra. La transcripción supone a la vez una reescritura y una sobre-escritura y, también, una transmisión, una transferencia y, en algún sentido, una propagación. De modo que la autora confiesa que su «atención está dirigida a la contextualización de un pensamiento singular, a la interacción entre hechos biográficos y decisiones individuales, así como a la interdependencia entre texto y vida»<sup>2</sup>. Por lo que Feyertag sigue la estela de Kofman apostando por una manera de operar con los textos que rescate la vida del autor, reuniéndolos en otra escritura que haga de su vida-obra un solo tejido<sup>3</sup>. El estudio de Feyertag comienza con una confesión: el título original de esta biografía iba a ser *Umwege, Auswege*, en castellano: rodeos, salidas. Podemos suponer entonces que, el título final, de alguna manera se hace cargo de este título *fallido* y que queda englobado bajo un nombre *propio* «Sarah Kofman» y una determinación «una biografía»: cuestión de los *rodeos* y de las *salidas*.

La obra de Kofman, en general, puede ser entendida como un intento de hacer frente a los problemas tradicionales de la filosofía, legados de pluma a pluma desde los griegos. Una de las problemáticas que en Kofman alcanza el grado casi de *sintomática* es la de la aporía; trabajada específicamente en su texto, *Comment s'en sortir?*<sup>4</sup> (¿Cómo salir de ahí?), a partir del contexto de los diálogos platónicos. En este escrito, además, aparece lo que podríamos llamar «la sospecha kofmaniana» que impulsa sus reflexiones cuestionando lo que en la tradición europea se ha construido como *racionalidad, razón, verdad, pureza*, etc. Una sospecha que llevará a nuestra filósofa a deducir de estas construcciones determinadas estrategias que marcarán el valor de la vida y sus formas. La aporía, en este texto, queda anudada en lo estratégico. Así, por ejemplo, la diferencia, casi esencial, que se ha instaurado entre el sofista y el filósofo, desde la perspectiva que plantea Kofman solo es resultado de dos estrategias distintas que, en última instancia, responderían a lo mismo: tener la razón

---

<sup>2</sup> «meine Aufmerksamkeit vielmehr der Kontextualisierung eines singulären Denkens, dem Zusammenspiel aus biographischen Fakten und individuellen Entscheidungen sowie den Interdependenzen zwischen Text und leben», Karoline Feyertag. *Sarah Kofman: Eine Biographie*. Viena-Berlín: Turia + Kant, 2014, p. 8.

<sup>3</sup> Tendremos oportunidad de profundizar en estas nociones en el capítulo dedicado al texto de Kofman titulado *Autobiogriffures*, en el que se muestra cómo el texto de la vida y el texto de la escritura se entrelaza uno con otro, a través de injertos entre lo propio y lo impropio, lo que anula cualquier pretensión de unidad y propiedad, puesto que el sujeto –dividido– no es dueño ni señor de sí mismo.

<sup>4</sup> París: Galilée, 1983.

y la última palabra. La diferencia tal vez resida en que el filósofo querría una verdad sin artimañas discursivas, es decir, querría una verdad pura, limpia. No obstante, Kofman no hablará de la honestidad del filósofo, pues su truco será no usar artimañas, y crea una verdad que tan solo requiere la *astucia de la razón*. Hablará de cierto atisbo de honestidad en el reconocimiento del sofista, ya que asume la necesidad de manipulación mediante la oratoria para tener y decir la última palabra. Feyertag trae a colación este concepto de aporía y el análisis que de él hace Kofman, dado que trata de ser una filósofa honesta y sincera al reconocer sus artimañas, sus tropiezos y sus ahogos, como nos muestra en sus relatos autobiográficos, en el desarrollo del análisis de sus sueños y pesadillas o en sus lapsus, silencios, rodeos y desvíos. Al respecto, escribe Feyertag: «quiere ser una filósofa sincera, aun cuando el precio es la pérdida de la verdad metafísica»<sup>5</sup>. No obstante, gana la verdad trágica que acoge la dualidad, la tensión entre opuestos y se mantiene en esa tensión, lo que hace relucir la polaridad del devenir, de las fuerzas o de lo real —diferentes maneras de referirse a lo mismo cuando no hay palabras para apresarlos de un modo definitivo—<sup>6</sup>. Kofman, en sus desarrollos intelectuales, analiza las aporías de aquellos discursos sobre los que trabaja y se entremezclan con sus propias aporías, como señala agudamente Feyertag, quien relaciona la aporía con la infancia de Kofman a partir de pistas o rastros que la biógrafa encuentra en su obra. El concepto «aporía» evoca algo que está enraizado en su infancia, a saber, la persecución que vivió y la dura huida que tuvieron que emprender, principalmente su madre y ella, para no ser arrestadas, deportadas y asesinadas durante la ocupación nazi de París. Las aporías marcan su escritura, su vida y su cuerpo, teniendo por sede este último, en la garganta, donde se atragantan esas palabras imposibles. Apunta Feyertag, que tal vez, por estas marcas personales, el psicoanálisis es uno de los pilares del desarrollo filosófico de Kofman, además de ser, evidentemente, un intento para resistir el embate de la angustia, de la culpa y de las pesadillas que la persiguen desde la infancia.

En nuestro estudio no entraremos en análisis acerca de la vida de Kofman o de sus intenciones o de sus intereses. Consideramos que el minucioso estudio de Karoline Feyertag aborda estas cuestiones de manera respetuosa y magistral. Sin embargo, solo diremos que lo que ofrece el psicoanálisis, no es tanto una cura o una manera de afrontar las experiencias vitales; pues si ofrece algo, en primera instancia, la consulta de un psicoanalista es un lugar para hablar lo imposible; por otro lado, no podemos dejar de destacar la escritura constante de Kofman como un intento de seguir diciendo, hasta la extenuación, hasta el final, fijado en octubre del 1994. De hecho, Feyertag comenta una postal de julio de ese mismo año, que Kofman envía a su amigo Philippe Boutibonnes, en la que dice que en París tendrá que escribir algunos artículos, pero no hay ningún gran proyecto de escritura en ese verano, y se pregunta que si es de eso de lo que tiene miedo<sup>7</sup>, justo tras la publicación de su autobiografía. Entonces, como sugiere el título del texto de Kofman sobre la aporía: ¿cómo salir de ahí?, de lo que no se puede expresar, de lo que no se puede demostrar. ¿Cómo salir de lo

<sup>5</sup>«Sie will eine aufrichtige Philosophie betreiben, auch wenn deren Preis der Verlust der metaphysischen Wahrheit ist», Karoline Feyertag. *Sarah Kofman: Eine Biographie*, p. 10.

<sup>6</sup> Para los matices entre pensamiento lógico y pensamiento trágico: Cf. Ana María Leyra. *Poética y transfilosofía*. Madrid: Fundamentos, 1995, pp. 57-58.

<sup>7</sup> «En juillet 1994, quelques semaines avant la mort qu'elle s'est donnée, Sarah m'écrivait : " À Paris, j'aurai quelques articles à faire. Mais pas de grand projet d'écriture pour cet été. Est-ce cela que je redoute ? Je relirai Maître Puce pour voir si je suis inspirée », « Bestioles, monstres et revenants. Une lecture de Maître Puce de Hoffmann » [en línea]. *Alliage*, n° 44, Niza. [consulta 13/05/2016]. Disponible en: [http://www.tribunes.com/tribune/alliage/44/Boutibonnes\\_44.htm](http://www.tribunes.com/tribune/alliage/44/Boutibonnes_44.htm)

indecidible, de lo indecible y del no saber? Cómo salir a un camino determinado, si se habita en un *entre* particular: *entre* dos nombres: Sarah y Suzanne, lo que lleva a Kofman a un estar *entre* dos identidades conformadas a partir de dos religiones: judaísmo y cristianismo. Nombres, religiones e identidades que tendrán sus lugares particulares, dos casas distintas, que la llevan a vivir el espacio del *hogar* de una manera radicalmente diferente, una llamada «casa de la calle Ordener», la otra «casa de la calle Labat». Dos lugares, físicos, imaginarios y simbólicos en un yo que se sabe de arena, que se cae y se rompe escindido.

Feyertag considera de radical importancia la postal que Kofman envía a Boutibonnes, quien trabajaba en un proyecto conjunto con nuestra filósofa que se publicaría en 1995 en la revista de arte *La part de l'oeil*, bajo el título: *La mort conjurée. Remarques sur la leçon d'anatomie du docteur Nicolas Tulp*, (La muerte conjurada. Comentarios sobre *La lección de anatomía del doctor Nicolas Tulp*). Feyertag fija su atención en el concepto *conjurée* y en su doble sentido, ya que, en francés (en castellano contamos con la misma ambigüedad), implica tanto convocar —o lo que sería un traer aquí— como desterrar, alejar, evitar —quitar de aquí—. En consecuencia, Feyertag ensayará la posibilidad de que el trabajo sobre *La lección de anatomía del doctor Nicolas Tulp*<sup>8</sup> sea el reflejo de un posible *Memento Mori* vivido por Kofman, cuya huella se encontraría en esa postal, dedicada a aquel con el que se conjuraría para hablar sobre la muerte en su texto sobre las lecciones de anatomía del doctor Tulp. Conjurar aquí también en su acepción de conspirar uniéndose por compromiso o juramento a varias personas o cosas por un fin ilícito, como puede ser el hablar de la muerte. Además, Feyertag, a propósito de este cuadro se plantea el hecho de si su tarea de biógrafa será la de hacer objeto al sujeto y a sus escritos como si fuera una forense o una experta en anatomía. Para llevar a cabo su investigación acudió a los archivos a fin de revisar los manuscritos de los textos de Kofman, allí se encontró con el manuscrito que correspondía a este último artículo, donde aparece una nota que contiene una pregunta que se vuelve siniestra a la luz de los acontecimientos, a saber, ¿debo continuar? Con esta pregunta quedan ligadas la muerte, la escritura, el último artículo y la propia Kofman.

En cualquier caso, si acudimos al cuadro de Rembrandt lo que podemos ver en el centro de la imagen es la herida. Una herida que es manifiesta y central la escena, pero que no somete, ni atrae, ni fascina: pasa desapercibida, tal y como lo haría el cadáver y la muerte misma. Feyertag enlaza el concepto de *herida* como vulnerabilidad con una de las preocupaciones fundamentales de Kofman, a saber, no olvidar Auschwitz y trabajar para evitar que acontezca de nuevo, dado que es consciente de su factibilidad. Preocupaciones surgidas por la experiencia como víctima del antisemitismo, del racismo y del sexismo. Precisamente, el reclamo de Kofman en este texto publicado de manera póstuma y escrito durante los últimos meses de su vida es que el espíritu de la especulación, de la ciencia, del progreso, representado por *La lección de anatomía...*, supone todo un triunfo sobre la decadencia, sobre el mal gusto de *no saberlo todo* y *no vivir eternamente*, a través de una mirada de prepotencia sobre lo demasiado o tristemente humano. Kofman lo que hará y lo que hizo durante sus años de análisis, de relecturas y reescrituras —o *transcripciones* como lo llamará Feyertag— será fijarse en aquello que la ciencia deja fuera, en los márgenes del

---

<sup>8</sup> Rembrandt, 1632. Mauritshuis, La Haya, Países Bajos. Disponible en línea: <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/the-anatomy-lesson-of-dr-nicolaes-tulp-146/>



progreso, de lo civilizado, de lo correcto, de lo unívoco. Por la elección de esta temática, más las citas que escogió y lo que destilaban los manuscritos, Feyertag sostiene que Kofman cada vez se sentía más deprimida, a pesar de que había salido exitosa de un tratamiento médico contra un cáncer de mama que padeció dos años antes. Puede que, además, con el paso del tiempo aquellos *entres* nombrados anteriormente, fueran volviéndose más asfixiantes, como apunta la biógrafa, y que otro *entre* que aparece en dos lugares especialmente singulares por lo que implican, a saber, el anonimato y el tener un nombre propio, se vuelva especialmente influyente. Kofman es heredera de los muertos en los campos de exterminio, superviviente y rompe el anonimato que la unía de alguna manera con los exterminados cuyos nombres solo podrán aparecer ya en los monumentos y listas interminables. Ella gana un nombre propio sobre el que recae la culpa y la responsabilidad de dar testimonio de aquello que ocurrió, desentrañando los vínculos entre su propia experiencia personal y la literatura, el psicoanálisis, la filosofía, el arte, etc.

## 1.2. Berek y Fiona Kofman

Feyertag hace un minucioso ejercicio de investigación sobre los orígenes biográficos de Sarah Kofman para lograr dibujar una *topografía del parentesco* (*Topologien der Verwandtschaft*) sobre la cual (re)construir la vida-obra kofmaniana<sup>9</sup>. Trata de esbozar un lugar no solo entendido como algo localizable en el espacio, sino también como resultado de las relaciones, que digamos, nos dan un *lugar simbólico* que emerge de toda una serie de conexiones que comienzan por los vínculos más íntimos del individuo: su familia. En esta red de vínculos pesan tanto las presencias como las ausencias. En específico, Feyertag observa que apenas se posee algún testimonio o dato que permita saber algo acerca de los hermanos de Kofman o de su relación. Por tanto, se ve obligada a partir de una genealogía vertical, a la vez que intenta llegar, en algún punto, a establecer una topología horizontal. Comienza preguntándose acerca del lugar de la madre, dándose cuenta de que no hay un único lugar, sino que son múltiples y se dan sincrónicamente. Yendo un paso más allá se pregunta por la manera en la que Kofman se sitúa entre estos lugares. Por otra parte, el lugar de la madre se encuentra ocupado por dos personas distintas, digamos, entonces, que aparece aquí un *exceso de presencia* que apunta a una ausencia desgarradora, la del padre, forzada por el arresto: lugar vacío que vendrán a colmar múltiples nombres de manera fallida.

En virtud de los recuerdos escritos, con una lectura que considera ya a la escritura misma, síntoma de algo, intenta enlazar la memoria de la autora con los hechos, con los textos filosóficos, con las entrevistas y relatos de amigos, compañeros o alumnos, y con las propias decisiones de Kofman, para lograr un contexto que ayude a entender su obra, su trabajo y su vida en su máxima intensidad. Para ello nos remite al origen de sus progenitores. El padre de nuestra filósofa, Berek Kofman, nace en un pueblo de Varsovia el 10 de octubre de 1900. La madre, Fineza Koenig, nace el 4 de abril de 1904, también en Varsovia. Feyertag señala algo que será importante para el desarrollo de su biografía, pues, Sarah Kofman nunca visitó la ciudad natal de sus padres y, según su compañero, Alexandre Kyritsos, tampoco hizo ningún esfuerzo por establecer contacto con su familia o buscar supervivientes tras el Holocausto. En 1929, Fineza y Berek Kofman se trasladan a Francia,

---

<sup>9</sup> Cf. Karoline Feyertag. *Sarah Kofman: Eine Biographie*, p. 48.

estableciéndose finalmente en París. La pareja Kofman deseaba una nueva vida alejada del antisemitismo, de la violencia. Allí tuvieron a sus seis hijos, todos de nacionalidad francesa: Rachele nacida en 1930, Chane en 1932, Sarah en 1934, luego nacieron sus hermanos: Aron en 1936, Joseph en 1939 e Isaac en 1940. Su madre se encargará del hogar y de la crianza, mientras el padre será rabino de una pequeña sinagoga, en el distrito XVIII de París.

### 1.2.1. El peligro persecutor

Feyertag resalta dos versiones de un relato autobiográfico donde Kofman expone su angustia ante el peligro real de deportación. En este relato son claves el nombre de los lugares o calles que aparecen dando estructura a la narración.

9 (?) de febrero de 1943, a las 8 de la noche. Estamos en la cocina y tomamos un caldo de verduras. Llamen a la puerta. Un hombre entra: «escóndanse, usted y sus seis hijos están en la lista de esta noche». Y se larga.

[...]

Nuestro recurso más habitual era «la señora de la calle Labat». Era una antigua vecina de mis padres, de cuando vivían todavía en la calle Poissonniers.

[...]

Antes de acabar nuestro caldo de verduras, sin darnos cuenta por completo de lo que nos había dicho aquel desconocido, vamos a casa de esa mujer. Una estación de metro separa la calle Ordener de la calle Labat. Entre las dos, la calle Marcadet: me parece interminable, y vomito en el camino<sup>10</sup>.

Este texto se extrae de la autobiografía de 1994, pero antes de este, Kofman hace el intento de expresar esta vivencia en una publicación anterior. Se trata de un anexo a su texto de 1983, *Comment s'en sortir?*, que lleva por título *Cauchemar* (pesadilla), donde expresa lo siguiente:

Esta horrible pesadilla, como comprendí más tarde, tenía la función de tranquilizarme frente a la angustia actual: «no morirás, como tampoco moriste la vez anterior donde, sin embargo, te temías lo peor». Solo el espectáculo de una angustia anterior —pese a la enorme sensación de angustia que le acompañaba— podía permitirme dominar la angustia actual. Solo la aproximación entre dos angustias me permitió tratar lo intratable<sup>11</sup>.

En esta otra pesadilla aparece la figura de Marede witchale<sup>12</sup>, bruja del folclore judío, y también aparece la calle Marcadet. El sueño es el siguiente:

Estaba en una habitación de mi infancia, con mi madre, mis hermanos y hermanas, en la noche. Entra un pájaro, una especie de murciélago con cabeza humana, profiriendo a gritos:

«¡Desgracia sobre vosotros/para vosotros! ¡desgracia para vosotros!»

Mi madre y yo, aterrorizadas, emprendemos la huida. Llorando, en la calle Marcadet; sabiendo que corremos un gran peligro y temiendo la muerte.

Me despierto muy angustiada<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Sarah Kofman, *Calle Ordener, calle Labat*. Valladolid: Cuatro Ediciones, 2003, pp. 52-54.

<sup>11</sup> « Cet affreux cauchemar, je le compris ensuite, avait d'ailleurs comme fonction de me rassurer contre l'angoisse actuelle : « Tu ne mourras pas plus cette fois que la précédente où pourtant tu redoutais le pire. » Seul le spectacle d'une angoisse ancienne – malgré l'énorme affect d'angoisse qui l'accompagnait – pouvait me permettre de dominer l'angoisse actuelle. Seul le rapprochement de deux angoisses [...] me permit de traiter avec l'intraitable », Sarah Kofman, *Comment s'en sortir ?*, p. 110.

<sup>12</sup> Recuerda también a la persecución de las Erinias o las furias. Persecutoras de aquel que cometía un crimen contra la madre, condenando y vengando el matricidio. En sus representaciones se aprecian alas de murciélago.

<sup>13</sup> *Ib.*, pp. 108-109.

La calle Marcadet era por donde caminaba, entre tropiezos y náuseas. François Boullant, amigo de Kofman, nos cuenta que ella solía tomar un taxi para acudir a sus conferencias en la Sorbona y se sentaba en el asiento del copiloto para indicar mejor la ruta, ya que afirmaba que muchos caminos de París no estaban pavimentados y no eran convenientes para ella que sufría dolores de espalda. Feyertag aquí ve una razón más profunda, pues tendría sentido considerar esa huida de los caminos no pavimentados o viejos, como evasión del recuerdo de la terrible época de guerra, del recuerdo del suelo de la calle Marcadet, reminiscencia de la amenaza real de muerte, de un caminar atenazado y casi impedido por el miedo, cuando su madre y ella eran buscadas para ser detenidas y deportadas.

Feyertag a partir de este sueño, tomando las referencias que hay a través de la partícula *mar* y el desarrollo que hará Kofman a lo largo del texto de *Cauchemar*, reconstruirá el *lugar de la madre*. Siguiendo a Freud en la *Interpretación de los sueños*, Feyertag trabajará sobre los textos de Kofman que describen el momento en el que su madre y ella son avisadas para que emprendan la huida y salven la vida, haciendo una lectura doble, señalando el contenido latente y el manifiesto. Después de que su padre fuera arrestado y sus hermanos ocultados en el campo, vivió un tiempo feliz con su madre en la casa de la calle Ordener, hasta el día que un hombre —o el pájaro de malagüero o el murciélago con cabeza humana en el sueño— les avisa para que abandonen inmediatamente la casa y se escondan.

Feyertag intenta mostrar que el horror y el miedo que atenazan a Kofman en determinados momentos no viene dado únicamente por la persecución a la que sometían a los judíos, sino también ante la figura de la madre sola, figura cuyo *topos* corresponderá a la esfera doméstica, sobre la que recae el peso de salvar y mantener con vida, primero a la familia y luego a la niña que fue Kofman. Como audazmente apunta la biógrafa, esto en seguida nos trae un concepto a escena: *oikós*. Término que nos remite a la economía privada y doméstica, la cual recae en la mujer. En él podemos decir que se une lo local y la privacidad, frente a la plaza pública, el ágora, el mercado, la asamblea, territorio de los hombres. En la casa de la calle Ordener la madre suele aparecer en la cocina, mientras que, tras ocultarse en la casa de la calle Labat, aparece en el dormitorio, donde se encierra, alejada de cualquier vida pública. Para fundamentar esta interpretación Feyertag acude al texto de *Cauchemar* ya mencionado anteriormente. Kofman en este texto hace un pequeño comentario al estudio lingüístico de Bernard Cerquiglini sobre la lengua francesa en el siglo XIII. Kofman señala la importancia de la partícula *mar*, ya que tiene resonancias siniestras que llegan hasta la época actual, pues *cauchemar* (pesadilla), también la tiene. Va siguiendo las huellas planteadas en el estudio medieval, en el que se propone que la partícula *mar-* es signo de miedo y de debilidad, de amor imposible y desgraciado. Esta connotación negativa se vincula al recuerdo de la pesadilla de Kofman y a sus recuerdos reprimidos. En ese relato aparece de nuevo la partícula *mar-*, esta vez, en el nombre de la calle que atraviesa: *Marcadet*. La presencia de esta sílaba no hace, entonces, más que ser la anunciadora del infortunio y de la desgracia, que es lo que anuncia el murciélago parlante. Esta calle que en su seno alberga el miedo y la desgracia marcará la vida de Sarah Kofman. Una calle que conecta pasado y futuro, dos identidades, dos religiones y, en definitiva, dos mundos distintos. Sirva como ejemplo lo siguiente: En la calle Ordener, Kofman vivía con sus cinco

hermanos y con sus padres; en la calle Labat, vive con dos mujeres, su madre y Mémé, y pasa a ser hija única, con otro nombre, otra dieta y otra educación<sup>14</sup>.

### 1.2.2. Marede witch y Lilith

Kofman, con respecto a la figura del murciélago o del pájaro nocturno, sostiene que podría tener cierta conexión con la figura de Lilith, la primera mujer del Edén, que se rebeló y no quiso acostarse debajo del hombre, Adán. Tras su rebelión dejó el bello jardín, según la versión de una u otra manera. A su vez, Lilith es puesta en relación con otra figura del folclore judío, la bruja *Marede witch*, relacionada con la muerte, en específico, con una muerte lenta, ya sea por engullimiento o por asfixia. Figura persecutora para Kofman durante toda su infancia. De hecho, en la calle Ordener, cuando ella o sus hermanos se portaban mal, su madre les encerraba en un cuarto oscuro —es destacable que uno de los libros se llame así: *Camera obscura*<sup>15</sup>—, bajo la amenaza de que iba a ir a por ellos esta temible figura anciana que se llevaba los niños que estaban en sitios oscuros lejos de su casa.

Feyertag basándose en el texto de Kofman *Rousseau und die Frauen* (Rousseau y las mujeres) de 1986, sigue el rastro de la figura *yiddish* de Lilith, para unirla a la de Eva. Lilith emerge como la emancipada, la revolucionaria, y Eva como la seductora. Ambas como representaciones del mal, del desorden y de las perversiones. Mémé, según la reflexión de Feyertag, podría encajar en este perfil Lilith-Eva dados sus mimos, sus cariños y la seducción que ejerce hacia Kofman, hasta el punto de cambiar su dieta, su nombre y su comportamiento. También representaba a la mujer emancipada y revolucionaria, culta, laica, etc. Reeducó a Kofman, y como nos indica ella misma en su autobiografía, Mémé no estaba libre de los prejuicios antisemitas, por lo que le gustaba eliminar todo resto o indicio judío. Sin embargo, representaba un mundo secular e intelectual. Por ejemplo, los nombres de Spinoza, Bergson, Einstein y Marx, los escuchó por primera vez de boca de Mémé. Tras la liberación de París y varias escenas convulsas en las que Kofman se debatía entre el amor a su madre y su amor hacia Mémé, esta última exhibe para Kofman otra cara, la de la *Marede witch*. Sucede mientras que Mémé encantada y alegre llama por teléfono a su amigo para comunicarle que tras un juicio se le había permitido quedarse con la tutela de Kofman. La niña al contemplar la escena comenzó a sentirse mal e inquieta. No había ningún sentimiento de tranquilidad o de triunfo. Esa misma noche, Fineza irrumpe en la casa de Mémé y se lleva a la niña consigo. Kofman nos confiesa que no se resistió y que se sintió aliviada. En este punto es donde Feyertag sostiene la identificación entre la madre y la *Marede witch*: en la noche se la lleva, la rapta, aunque esta vez, en vez de temor, siente alivio. A pesar de esto las peleas entre madre e hija eran continuas y la figura de Mémé no desaparecerá nunca de la vida de Kofman, al igual que el conflicto marcado por dos calles, y la náusea que se apodera de ella en aquel paso intermedio donde uno no deja de tropezar, como en las calzadas antiguas.

### 1.2.3. Las dos guerras

Desde la contraposición que ofrece Feyertag se podría decir que Kofman vivió dos guerras, una externa y otra interna, siendo París el escenario de ambas, uniéndose a través

---

<sup>14</sup> Abordaremos estos cambios en el siguiente capítulo.

<sup>15</sup> París: Galilée, 1973.

de la calle Marcadet. Feyertag, para describir el discurso de Kofman, introduce el término de *parresía*<sup>16</sup> entendido tal como lo definió Foucault. Por medio de este término caracteriza el discurso de Kofman como sincero, en el que se expondrán abiertamente las experiencias de la propia autora, sin intento de engaño, manipulación o retórica, ya que, haciendo uso de la libertad, elige hablar con franqueza en vez de convencer. Se trata, entonces, de un discurso que busca un hablar con verdad o quedarse en silencio antes que hablar con falsedad, aunque sea la propia vida la que está en riesgo, y asume todas las consecuencias de lo que se diga. Con respecto de este punto diremos que cabe cierta matización al introducir la palabra «verdad», dado que parecería como si se utilizara para contraponerla a mentira. Consideramos que a partir de una propuesta como la de Kofman en la que los términos como «verdad» o «mentira» enmascaran voluntades que determinan su valor, decir que el discurso pretende la verdad o la sinceridad es una disposición del sujeto «Sarah Kofman», no el resultado de lo que dice tal sujeto. En consecuencia, sostenemos que la pretensión de Kofman al relatar, al reescribir, no es convencer, sino más bien problematizar y, en este ejercicio, entonces, no puede dar cabida a la verdad o a la falsedad, sino a la creación.

#### 1.2.4. El lugar del padre

Feyertag acude al término de *átopos* para caracterizar el espacio que le correspondería a la figura paterna<sup>17</sup>. Es un *a-topos*, una carencia de lugar, inclasificable y excepcional. Sería algo así como una anti-ubicación, como aquello que es necesario que se dé para poder ubicar el resto de cosas. Su excepcionalidad consiste en que, siendo un lugar, no se puede reconocer por ser fijo, inamovible, y tampoco se encuentra en referencia a otros lugares. Por tanto, no es susceptible de *situarse*, *localizarse*, con respecto a unas coordenadas dadas, sino que más bien, es gracias a este por lo que hay coordenadas. La figura del padre es itinerante se desplaza entre las palabras y los silencios, entre los lugares de los recuerdos, y en su movimiento o itinerancia, para Feyertag, va ofreciendo coordenadas para establecer lugares, al ser ella misma *atópica*. Esto mismo se refleja en los textos de Kofman dado que es solo al final cuando hace referencia directa al padre, con la excepción de 1987, en *Paroles suffoquées*, en cuyas páginas narra su muerte.

La muerte de un padre con un extraño rostro, pero siempre reconocible en lo ahogado, en lo asfixiante. La cuestión del rostro es destacable, pues en *Calle Ordener, Calle Labat*, nos confiesa Kofman que durante la estancia con Mémé, el recuerdo de su padre fue cayendo en el olvido poco a poco y, en *Paroles suffoquées*, nos confiesa que la imagen que guarda de su padre no corresponde al tiempo en el cual vivían todos juntos, sino a una fotografía que consiguió escarbando en el bolso de su madre. Allí aparecía Berek Kofman joven, años antes de tener su familia; un hombre que no era su padre<sup>18</sup>. Desde esta perspectiva, aparece la cuestión de la sustitución y del doble, preocupación permanente en la obra de Kofman, como trataremos de mostrar a lo largo de nuestra investigación.

El *átopos* del padre, pese a ser un no-lugar en tanto que inubicable, no deja de ser un lugar en tanto que sitio que ocupa un elemento en una serie. Lo peculiar aquí será que

<sup>16</sup> Cf. Karoline Feyertag. *Sarah Kofman: Eine Biographie*, p. 64.

<sup>17</sup> Cf. *ib.*, pp. 68-69.

<sup>18</sup> Cf. *Calle Ordener, calle Labat*, p. 75.

este sitio, pese a ser del padre, será ocupado por múltiples figuras, como apunta Feyertag. Será tomado por la figura ambivalente de Mémé, por los profesores, por grandes nombres (u hombres) de la filosofía tales como Freud, Nietzsche o Derrida. Su padre no desaparece, sino que en virtud de la conversión y del desplazamiento, se transformará con diferentes rostros, bajo cambiantes máscaras *que escriben*. Esto queda ligado, a su vez, con otro de los recuerdos materiales que Kofman guardaba de su padre: una pluma, con la que solía escribir ella.

El recuerdo de su padre, sobre todo, en *Paroles suffoquées* (palabras sofocadas), para Feyertag queda vinculado al del judío errante. Esta figura se construye a partir de un mito que cuenta el castigo de un judío que negó agua a Cristo en su camino hacia la crucifixión. Su condena fue vagar por el mundo hasta la Parusía. En este eterno vagar, no cabe la esperanza de descansar en paz, de morir, ya que cuando enferme, sanará; cuando envejezca, rejuvenecerá, en una condena eterna. Padre y judío errante son figuras itinerantes. La biógrafa, atiende a esta vinculación y especula con la posibilidad de que el señor Kofman decidiera no huir cuando le llega la noticia de la gran redada, motivado por el deseo de dejar de huir, dejando de ser un judío errante. Desde nuestra lectura no nos vemos en disposición de apoyar esta posibilidad, pues no tenemos ningún tipo de testimonio ni indicio para pensar esto. Ciñéndonos a lo que nos ha quedado de Kofman, podemos percibir en su infancia esta misma itinerancia del judío, tanto cuando en su huida vaga entre nauseas por la calle Marcadet; como en las idas y venidas hacia la madre o hacia Mémé (tendremos oportunidad de verlas con detenimiento en el análisis de *Calle Ordener, calle Labat*). Ella misma en una entrevista que referencia Feyertag<sup>19</sup> de 1991 se hace eco de lo que la biógrafa denominó «itinerancia» o «errancia», pues al ser preguntada sobre si se sentía francesa, Kofman contesta que, si se atiene a sus orígenes históricos, sí porque nació en París, pero, exceptuando esto, no se siente francesa. Además, confiesa que tampoco se calificaría como filósofa francesa, dado que piensa que la filosofía no puede pertenecer a ningún lugar. Haciendo un pequeño inciso consideramos que el sentimiento de pertenencia nacional en relación con los orígenes en una filósofa que sostiene que el origen es siempre mítico, alucinado o fantaseado, no tiene cabida alguna. Precisamente, porque Kofman pone en riesgo todo intento de originalidad, instalando su reflexión en el terreno de la sustitución. A propósito del estudio que aquí presentamos sobre su texto *Autobiogriffures* podremos ahondar en esta cuestión. Por lo que de momento diremos que tras negar una localización geoespacial pasará a negar una localización imposible desde el origen por su desempeño filosófico.

Tras lo expuesto volvemos a retomar la idea de Feyertag sobre lo atópico en Kofman, donde por multiplicidad de sistemas de coordenadas ninguno puede situarse como el determinante. Por ello, concluimos que Kofman no se inscribe en un lugar determinado, teniendo exclusivamente para localizarse su pluma, heredada del padre, y su pensamiento. Este *átopos* hace imposible que la obra de Kofman sea una obra completa, sistemática y delimitada. Será una obra, tal que como sostiene Feyertag, *heterotópica*, no dejándose fijar en un lugar único<sup>20</sup>. La situación *atópica* viene acompañada, como se puede deducir de lo expuesto, del estado de excepción que impone la persecución nazi. La guerra le arrebató a

---

<sup>19</sup> Cf. Karoline Feyertag. *Sarah Kofman: Eine Biographie*, p. 81.

<sup>20</sup> Cf. *ib.*, p. 82.

su padre, a sus hermanos y, en cierto modo, a su madre y hace que pierda parte de sí misma. Precipita lo ominoso de la escisión del sujeto. Pierde su religión, su nombre, su dieta, sus amigos, y una serie de objetos con respecto a los que identificarse y construir una identidad. Sus experiencias vitales de violencia, persecución, antisemitismo y, sobre todo, la amenaza de muerte inminente, tienen un peso decisivo en el pensamiento de Kofman. Esto hará que su huida o escape sea transformarse, mimetizarse, devenir otra cosa, pasando de texto en texto, de pluma en pluma en una radical fidelidad infiel. Feyertag apuntará a que, igual que escapó de los campos de exterminio, escapó de todo campo filosófico que la encerrara y no le diera la posibilidad de ejercer su poder jovial. La filosofía se convierte entonces en un modo de decir todo aquello que no puede. Aparece como forma de vida, en una Europa sobrecogida, en la cual se habían cometido las mayores atrocidades bajo las luces de la razón y de la moralidad. Ni Dios ni la razón evitaron la precipitación de los cielos y el infierno en la tierra. Las fábricas de muerte arrasaron a toda la humanidad, sus ideales, sus certezas. Nos quedan los recuerdos y las voces. Una identidad infantil que va desapareciendo bajo el sonido de las bombas, ocultada bajo el polvo de los sótanos donde se escondían y los temblores de una niña que no quiere morir; identidad que reaparecerá una y otra vez en sueños, lapsus y angustias como si de un doble se tratase. Así, el sujeto «Sarah Kofman» que aquí presentaremos será *atópico*. Sin lugar en el pensamiento feminista, sin lugar en el pensamiento freudiano, sin lugar en el pensamiento nietzscheano, ni en el de la crítica artística y literaria. Sin embargo, cierta risa kofmaniana llega a estas líneas, porque transitará todos esos lugares.

### 1.3. Labor educativa

Cuando Kofman acaba la primaria, continúa estudiando enseñanzas clásicas, a pesar de que la mayoría de sus compañeros fueran a enseñanzas técnicas. Los sábados deja de asistir a los oficios religiosos para poder emplear este tiempo en ir a la escuela y estudiar con la ayuda de la bibliotecaria, la señora Cohn, que le daba las llaves de la biblioteca para que pudiera disfrutar del estudio. Este ejercicio de erudición, de trabajo y de esfuerzo se fue prolongando en el tiempo hasta el fin de su vida. Sin embargo, aquel tiempo de enseñanzas secundarias no pasó sin muchos obstáculos y declara Kofman que día a día seguía insistiendo y luchando para poder mantener sus estudios. Mémé apoyó el tesón de Kofman, le ayudó a concluir sus estudios, ayuda reforzada gracias a becas ganadas con el propio esfuerzo de nuestra autora. No solo lo económico volvía problemática la situación, ya que por las noches vivía terribles escenas de enfrentamiento y discusión con su madre. Parece que para su relación nunca acabó la guerra: de vez en cuando, confiesa Kofman que hacía huelgas de hambre; su madre le cortaba la luz desde muy pronto para que Kofman no pudiera estudiar, pero ella, precavida, solía leer bajo la luz de una linterna entre las sábanas. De manera definitiva, en estos años abandona toda práctica religiosa. Gracias a una beca completa pudo hacer el *hypokhâgne* y el *khâgne* —clases preparatorias para el acceso a la universidad—, lo que le da la oportunidad de vivir en una residencia universitaria y de poder disfrutar de una habitación para ella sola por primera vez. Aquí, comienza otra vida. A partir de aquí, declara Kofman que se niega a seguir escuchando hablar del pasado, y será cuando Kofman por fin vea un camino de infinitas posibilidades ante sí<sup>21</sup>. Kofman superó su examen

<sup>21</sup> Cf. Sarah Kofman. *Calle Ordener, calle Labat*, pp. 103-106.

de *agrégation* con éxito, lo que le permite, pese al limitado número de plazas, poder dar clases de secundaria. Su primer destino es Toulouse, en el *Lycée Saint-Sernin*. Al respecto, Feyertag comenta que vuelve al principio, puesto que Kofman tras la guerra acude al campamento de niños judíos en Moissac (a una hora de Toulouse) donde se trataba de fortalecer y recordar las creencias y hábitos judíos. Regresa a París en 1963 y comienza su enseñanza en el *Lycée Claude Monet*. Comienza su tesis doctoral bajo la supervisión de Jean Hyppolite<sup>22</sup>, especialista en Hegel en la Sorbona, hasta su fallecimiento en 1968, debido a lo cual, como apunta Feyertag, cambia las líneas de trabajo, quizá también influenciada por el cambio de supervisión, que desde este momento desempeñará Gilles Deleuze. Su interés y entusiasmo por el pensamiento crítico de Freud y Nietzsche, la condujeron también a seminarios de psicoanálisis impartidos por André Green y a Derrida en la *École Normale Supérieure* (Escuela Normal Superior). Kofman termina por sustituir su tesis de doctorado por una *thèse sur travaux*<sup>23</sup>. En 1976 presenta su discurso de defensa, en la universidad de París 8, en Vincennes. Durante ese tiempo fue *maître-assistant* en la Sorbona, tras diez años de enseñanza en el liceo. De su defensa queda un manuscrito en el archivo del *Institut Mémoires de l'édition contemporaine*. Feyertag se lamenta por la difícil lectura ya que no hay inicio marcado ni están fechados los folios<sup>24</sup>. Deja ver un profundo posicionamiento filosófico y el marco de autores y autoras que se encuentran en relación con su pensamiento. Durante los años setenta forma parte del grupo de investigadores sobre la enseñanza filosófica (GREPH<sup>25</sup>, sus siglas en francés), en el que sus integrantes se esforzaban por conseguir que la filosofía llegase a las aulas a edades más tempranas de las que se venían proponiendo. En esta dirección, Kofman criticó la explotación económica del conocimiento que terminaría siendo monopolio de aquellos que se pudieran permitir invertir dinero en su formación. Desde este grupo, se defiende la filosofía como una disciplina necesaria y crítica, cuya devaluación daba como resultado sujetos acríticos y sumisos; haciendo responsables de esto tanto a partidos de izquierdas como de derechas<sup>26</sup>, se defiende al mismo tiempo la independencia ideológica de la filosofía, cuya reflexión crítica no debe tener como objetivo el poder político.

Feyertag recoge una entrevista entre Kofman y el periodista Roland Jaccard, que aparece en el diario francés *Le Monde* en 1986<sup>27</sup>, donde Kofman señala que el interés fundamental a la hora de enfrentar la tarea educativa tiene que ver con enseñar a sus alumnos a leer. Su motivación se halla en la idea de que *enseñar a leer* es un gesto político de resistencia —de resistencia al horror y a la intolerancia del otro—. Así se expresa Feyertag:

Su tarea principal es enseñar a sus alumnos a leer textos filosóficos. Pues: «la lectura es comparable a un gesto político» [...]. Y más adelante en una entrevista, ella explica por qué la lectura es tan importante para ella:

---

<sup>22</sup> 1907 – 1968. Filósofo francés.

<sup>23</sup> La obtención del título de doctorado se logra en la presentación de un conjunto de trabajos académicos originales.

<sup>24</sup> Cf. *ib.*, p. 173.

<sup>25</sup> *Groupe de recherche sur l'enseignement philosophique*.

<sup>26</sup> Cf. *ib.*, p. 214.

<sup>27</sup> «Apprendre aux hommes à tenir parole. Portrait de Sarah Kofman». *Le Monde Aujourd'hui* [En línea]. 27-28 de Abril de 1986, París. [Consulta: 2/02/2016] Disponible bajo suscripción: [https://www.lemonde.fr/archives/article/1986/04/28/apprendre-aux-hommes-a-tenir-parole\\_2917488\\_1819218.html?xtmc=sarah\\_kofman&xtcr=40](https://www.lemonde.fr/archives/article/1986/04/28/apprendre-aux-hommes-a-tenir-parole_2917488_1819218.html?xtmc=sarah_kofman&xtcr=40)



«Entre las muchas facultades del hombre se hallan la capacidad de matar y la capacidad de cumplir su palabra (o sea, hablar y hablar, pero también hacer promesas), los dos principales polos opuestos. Enseñar correctamente significa enseñar a las personas a cumplir su palabra. Al tratar de cumplir nuestra palabra bloqueamos la capacidad de matar, es decir, demoramos el regreso de Auschwitz. Por ello, enseñar a leer es mi gesto político».

Para Kofman, la lectura tiene un significado casi existencial<sup>28</sup>.

De esto se desprende una actitud que roza lo trágico, pues al mismo tiempo que reconoce la capacidad de palabra reconoce la capacidad de matar. Lo que separa una capacidad de otra es la tolerancia al otro y la potencialidad de mantener la palabra, y con ello también el diálogo. No nos parece en absoluto un punto de vista optimista desde el cual tratar de salvar a la humanidad. Creemos que la apuesta de Kofman es mucho menos pretenciosa y más humilde, al señalar que la educación *retrasa* la vuelta a Auschwitz, pero este no desaparece. Aquí reside una de las claves que consideramos más potentes del pensamiento de Kofman: no se trata de hacer desaparecer Auschwitz, sino de mantenerlo en el horizonte como límite, como evidencia del horror. Se trata entonces, nos aventuramos a decir, de mantenerlo presente en su ausencia, de manera apotropaica, defensiva, para que no aceche desde el silencio más peligroso. Por esto mismo es extremadamente difícil articular a partir de Kofman un proyecto político: la única solución que propone es que no hay solución, pero que a pesar de ello, sin caer en la melancolía al pensar en un tiempo mejor en el que no exista la guerra, lo que propone es mantener la palabra como tolerancia al (y a lo) otro, lo que inhibe el acto de matar como respuesta a lo bárbaro, a lo otro que no soy yo, incluso cuando se *localiza* dentro del propio individuo.

Durante la entrevista con Kyritsos, Feyertag fija su mirada en una foto de finales de los cincuenta en la que aparece Kofman caminando junto a Dina Dreyfus<sup>29</sup>, su mentora durante sus estudios. Imagen reveladora para Feyertag, dado que considera que Dreyfus es una figura absolutamente relevante en la vida de Kofman, clave para entender su *devenir-filósofa* y, añadimos nosotros, en su *devenir-maestra*. Dreyfus y su compañera Claude Khodoss, en los años sesenta, publican un artículo en *Les Temps Modernes* (Los tiempos modernos) bajo el título «L'enseignement philosophique» (La enseñanza filosófica), en el que proponen una nueva manera de entender la enseñanza de la filosofía como disciplina universitaria y destacan su especificidad. Kofman, en su etapa de estudiante quedó impactada con este nuevo método que consideraba que la enseñanza de la filosofía estaba basada en la lectura de los textos, en su trabajo y cuidado. Impacto que a través del cuidado

<sup>28</sup> «Ihre Hauptaufgabe sei, ihre Studierenden das lesen philosophischer Texte zu lernen. Denn: »lesen zu lehren ist für mich mit einer politischen Geste vergleichbar« (Kofman in Jaccard 1986: 7; e.Ü.). Und weiter in Interview erklärt sie, weshalb das lesen für sie so bedeutsam ist:

»unter den vielen Fähigkeiten des Menschen sind die Fähigkeit zu töten und die Fähigkeit Wort zu halten (das bedeutet, sprechen und sprechen lassen, aber auch Versprechen machen) die zwei wichtigen Gegenpole. Denn richtig lesen lehren bedeutet den Menschen beizubringen, Wort zu halten. Indem wir versuchen, Wort zu halten, blockieren wir die Fähigkeit zu töten, das heißt, wir verzögern eine Wiederkehr von Auschwitz. Das ist also meine politische Geste: das lesen lehren.« (ebd.) Das lesen hat für Kofman eine nahezu existenzielle Bedeutung», Karoline Feyertag, *Sarah Kofman: Eine Biographie*, p. 100.

<sup>29</sup> Dina Dreyfus (1911-1999). Filósofa y etnóloga. Formó parte de la resistencia francesa durante la ocupación en Montpellier. En 1962 es nombrada «inspectora de la academia de París», destacable el hecho de que fuera la primera mujer nombrada en la inspección general de filosofía. A partir de este momento se dedica a las cuestiones educativas y pedagógicas, en específico se centra en la didáctica de la filosofía. Junto con Claude Khodoss desarrolla nuevos programas de enseñanza de filosofía en los institutos, trabajando en la modernización de la disciplina, integrando poco a poco medios y dispositivos innovadores.

en la lectura con el que Kofman trabaja los textos se revela en su propia escritura. Otra influencia señalable de estas dos autoras en Kofman es que la frontera (tradicional) que separa textos filosóficos y textos literarios queda difuminada. Existe una escasa distinción fronteriza entre unos textos y otros que se verá en el método de trabajo de Kofman, que no duda en no discriminar entre literatura y filosofía. La filosofía en este planteamiento no será un *corpus* cerrado de textos establecidos, sino que a partir de textos-creaciones, la filosofía, siempre estará por crear, por hacerse. Sin embargo, esto no será entendido exclusivamente como ejercicio intelectual, sino como todo un proyecto vital que implica una cierta disposición, y no solamente una mirada, hacia el mundo, permitida, como sostienen estas tres pensadoras por la educación en la experiencia de sí misma, del otro y del mundo. De este modo, la enseñanza de la filosofía pretendería alcanzar un filosofar como *metarreflexión*, en palabras de Feyertag, quien para explicar este concepto-práctica, se apoya en tres puntos:

1. Análisis filosófico y crítica, en el sentido más estricto, de las obras filosóficas y de los textos.
2. Reflexión acerca del pensamiento y las prácticas humanas.
3. Reflexión filosófica sobre los hábitos de pensamiento y acción, sobre la experiencia y la existencia de los propios alumnos<sup>30</sup>.

A través de este método de filosofar como *metarreflexión*, considerar las aspiraciones individuales y las colectivas nos coloca ante el límite de las ideologías basadas en la objetividad y universalidad. No obstante, esta especie de relativismo de la aspiración personal y de la de los otros, no impide la posibilidad de un acuerdo intersubjetivo articulado en la capacidad de palabra y de su mantenimiento. Según este planteamiento, la enseñanza de la filosofía propone un destino real anclado en el reconocimiento de lo otro y del otro y no de su ocultamiento o de un silenciar mortífero. Procurar a través del método educativo la diversidad y plurivocidad, independiente de si se trata de arte, literatura, filosofía, etc.; procurar un conocimiento cultural en todas sus manifestaciones permite potenciar el mantenimiento de la palabra y da herramientas para expresarse sin dificultad y poder comprender a los otros y a sí mismo.

Luego, la prioridad de Kofman se encuentra en el estudio cuidadoso, en el análisis y en la crítica de los textos, desde una lectura que no mutilará sus partes, si no que más bien, restituirá la plurivocidad del texto. Esta fue la actitud que mantuvo a lo largo de su carrera y de su vida. Quizá no se afirmase con respecto de posiciones políticas o de determinados movimientos, pero se puede ver, en sus declaraciones y en los testimonios de aquellos que compartieron tiempo con ella, en cada actividad como en una conferencia, en una clase o en su propia escritura, a través de su disposición se vuelve, ella misma, un gesto político.

Consideramos interesante señalar, siguiendo a Feyertag, que tanto Dreyfus como Khodoss nos ponen sobre aviso de que la fascinación creada por la ciencia, en vez de educar a todas las personas, lo que crea son minorías, idea que apoyan en la excesiva especialización y ramificación de las ciencias, basadas en una educación a la que no todos pueden acceder. Así, poco a poco, se corre el peligro de que surjan comunidades científicas especializadas que expliquen el mundo, que arrojen luz sobre los asuntos

---

<sup>30</sup> Cf. Sarah Kofman: *Eine Biographie*, p. 107.

irremediablemente mortales como la enfermedad, el envejecimiento o la propia muerte, que no se entiendan, que no calen de ninguna manera por incomprensibles, en la sociedad. El peligro se sitúa en quien domine ciertos conocimientos o disciplinas que controlan el funcionamiento del mundo, del cual estará excluido todo aquel que no tenga acceso a ese conocimiento, produciendo una sedimentación de las clases y, por tanto, una jerarquía, en la cual, la comunicación sea imposible. Desde esta perspectiva propuesta por ambas autoras, la filosofía aparece como lo que permite enseñar a las personas —a todas— los medios para una síntesis independiente de la ciencia y la posibilidad de creación, sin necesidad de otra herramienta que no sea el pensamiento.

#### 1.4. Kofman existencialista

Feyertag destaca cierta relación ambivalente con el existencialismo francés en la obra-vida de Sarah Kofman, pues pese a que la propia Kofman reconoce cierta afinidad con el existencialismo, basado en un entusiasmo inicial ante la figura de Sartre, que se extenderá más tarde a Beauvoir, en el momento en el que Kofman comenzó a psicoanalizarse se distanció de esta postura, en la que más tarde, como confiesa en la publicación de *Séductions* (Seducciones), no se reconocerá.

*Le problème moral dans une philosophie de l'absurde*<sup>31</sup> (El problema moral en una filosofía del absurdo) es la primera conferencia que pronuncia Kofman, en la que defiende el existencialismo. Toma como base la crítica que se le hace a esta posición de que es incapaz de fundar una moral. Sin embargo, Kofman da la vuelta a este argumento y sostiene que solo un mundo absurdo es el que exige y requiere una moral fundamentada en el rigor y en la coherencia. Precisamente, habrá moral porque no hay sentido en el mundo. Comienza esta conferencia con la sentencia nietzscheana «Dios ha muerto», ya que, si se acepta, el hombre queda abandonado en medio de otras personas en el mundo. Sin esencias, ni ideas, ni valores independientes de la voluntad para guiarnos, se vuelve imperante la *creación* o *invención* de una guía. En consecuencia, Kofman no aprueba la crítica sobre el existencialismo porque solo en este aparece la posibilidad de *crear* nuevos valores o significados, porque no los hay de antemano. La pensadora incide en que, si no fuera por ciertas vivencias que experimentamos, no se nos revelaría el absurdo del mundo. Como ejemplo de tales experiencias habla del sentimiento de lo extraño del universo, de la particularidad de las relaciones con los otros, el sentir la náusea, la finitud, la contingencia; pues la red que teje el lenguaje oculta, si no aparecen agujeros o lagunas en ella, efectivamente, el vacío de sentido. Las contradicciones, las derrotas, los fracasos y los malentendidos que siembran nuestro día a día. Desde el momento en que algo se fractura en la continuidad del mundo y sobreviene la angustia, se siente la necesidad de algo absoluto que nos sostenga, al mostrar en este movimiento su propia finitud. La mirada científica y universalizante —que más tarde será denominada por Kofman como «fetichizante»— es fascinante porque impide ver el descosido, la herida con la que lo absurdo nos pone en conexión.

---

<sup>31</sup> Conferencia pronunciada el 18 de marzo de 1963. Publicada en *Revue de l'enseignement philosophique*, n°14/1 (octubre-noviembre), pp. 1-7. Más tarde recogida en: «Appendice». *Séductions*. París: Galilée, 1990, pp. 167 y ss.

Feyertag liga esta ruptura en la cotidianidad con ciertos aspectos biográficos y filosóficos de Kofman, como sostener que la naturaleza de la verdad es lingüística; como el poner en cuestión la libertad de un sujeto que no es dueño de sí; el absurdo del mundo; la importancia de la multiplicidad de discursos, así como su suicidio. Cuestiones que quedan íntimamente relacionadas con la experiencia de la supervivencia de Kofman frente a la *Shoa*. Ella ha experimentado la insuficiencia de la lengua para dar cuenta del absurdo, del sinsentido y de la violencia, entre lo universal y lo singular. Si antes dijimos que la disposición de Kofman no podía catalogarse de optimista, puesto que siempre es el fin del mundo o ya es siempre Auschwitz; ahora sostenemos que la visión de Kofman está lejos de acercarse al pesimismo, pues esta impotencia para dar cuenta del absurdo o del sinsentido es transformada en su tarea intelectual en posibilidad de creación. En vez de melancolía por la pérdida del objeto amado para el filósofo, a saber, la sabiduría, la verdad, Kofman propone la alegría de crear, la liberación de la condena de lo unívoco, de lo que solo tiene un sentido, de lo inmóvil, y sugiere la posibilidad de una apertura que introduce la posibilidad de la libertad, en tanto que no hay nada decidido. De esta manera, uno puede volver a comenzar, a crear, cambiar la posición, la mirada sobre el mundo, hasta que ya no se pueda.

Luego, hombres y mujeres, por pertenecer al género humano no tendrían ninguna propiedad o cualidad fijada de antemano, sino un rasgo *todavía no fijado* (*noch-nicht-Entschiedene*)<sup>32</sup> que mantiene abierta la posibilidad de la modificación y la movilidad de su resultado. Proponer lo contrario es un movimiento de violencia que cercena la capacidad de creación dando de antemano lo que todavía estaría por fijar. Este gesto de violencia responde a una necesidad de no ver u olvidar el abismo, el abismo que revela la cotidianidad cuando se quiebra. Este proceso de sedimentación y fortalecimiento de las esencias, de lo fijo, de lo universal se entiende —apoyándose en los textos nietzscheanos— como el producto de un proceso histórico que tiene como condición el olvido de la metáfora<sup>33</sup>, de lo que deriva que la verdad *a priori* surge de la voluntad de poder. Hombres y mujeres serían, desde esta posición, una amalgama de fuerzas, de la cual una se alzaría sobre el resto, dominando y dando lugar a un cierto *así fijado*, que nunca quedaría inmóvil del todo. Siguiendo la estela nietzscheana en Kofman, serían animales *todavía no fijados*, que tienen en su mano el poder ser —por sí mismos— una excepción. Por tanto, el ser humano, en virtud de su elección, pone en práctica la posibilidad de la libertad, al ser responsable de aquella, no solo para él mismo o sus allegados, sino para toda la humanidad, pues cuenta con los otros, con lo que no puede acabar con la muerte del individuo, sino que queda lanzada al infinito a través de aquellos. La libertad es, entonces, un valor que honrar de manera práctica y para esto hay que lograr la conciencia de libertad en los demás. Incluso no pudiéndose fundar una ley moral universalmente válida, sí se podría hablar de una ley moral subjetivamente válida, suspendida en el vacío que permite la propia elección. Más tarde, cuando se adentre en los textos psicoanalíticos y en su propia experiencia de análisis, su noción de la libertad, sobre la elección y la acción cambiará, produciéndose el distanciamiento antes mencionado con el existencialismo.

---

<sup>32</sup> Cf. Karoline Feyertag, *Sarah Kofman: Eine Biographie*, p. 130.

<sup>33</sup> *Infra*, pp. 201-202 y pp. 211 y ss.

La pregunta sobre qué es el ser humano, vuelve una y otra vez en la obra de Kofman, resonando tras la reflexión el sonido de la guerra, el miedo ante las redadas y el riesgo constante de muerte. Ante esto, intenta contestar desde el pensamiento nietzscheano y desde los textos psicoanalíticos, que aparecen como una fuente de explicación sin censura de aquello que hace que las entrañas del hombre se contraigan. En particular, a Feyertag le resulta revelador el uso que hace de las citas de Nietzsche utilizadas en esta primera conferencia, sosteniendo que son puntos de fuga o escape, cuando las propias palabras de Kofman se tornan sofocadas, o como punto final de la argumentación. Las obras de Kofman, como mostrará Feyertag, son un *collage* de citas de distintos autores, dando una continuidad *discontinua* a sus textos. Por último, cabe destacar a este respecto, la vinculación que halla Feyertag entre la propia experiencia de Kofman como excluida, tanto por ser judía como por ser mujer.

### 1.5. Construirse mujer

Feyertag señala la importancia de la expresión «devenir-mujer», lo que nos ayudará a plantear esta cuestión que analizaremos a partir de los propios textos de Kofman más adelante<sup>34</sup>. Para ello, hemos de tener en cuenta a otros dos autores, a Simone de Beauvoir y a Gilles Deleuze. La biografía comienza por analizar el concepto «devenir» en la obra *Mil mesetas*<sup>35</sup> de Deleuze y plantea un devenir que no busca adquirir las propiedades o notas características de aquello que hemos llamado tradicionalmente «mujer», sino que es todo lo contrario, un alejamiento de la posibilidad de categorización o estratificación, donde se pierde toda transcendencia. «Devenir-mujer» no llegará a un resultado o estado final, en este sentido, hemos de tener claro que no hay una meta determinada o un punto de llegada. En cualquier caso «devenir» implica movimiento sin fin, en una afirmación radical de la diferencia y de la multiplicidad, donde no hay una meta que alcanzar o un movimiento último. Disuelve la categoría «mujer» e impide la lógica binaria en la que la mujer se define como lo opuesto al hombre.

En el estudio de Feyertag se confronta el término «devenir-mujer» con otros textos que abarcan desde la publicación de *El segundo sexo* de Beauvoir hasta llegar a posiciones feministas actuales. Nos vemos obligados a enfatizar aquí solo aquellos puntos que se refieren directamente a nuestro objetivo y a ofrecer una panorámica del pensamiento de Sarah Kofman resaltando aquellos conceptos, figuras y formulaciones claves. De este modo, partiendo de la postura de Simone de Beauvoir es significativo señalar que no se nace mujer, sino que, en todo caso, se deviene; consideración desde la que la biografía de Kofman analizará su actitud ambivalente hacia el feminismo, tomando como punto de partida el hecho de que nunca se declaró feminista. Sin embargo, su trabajo sí podría suponer un significativo aporte o comentario a este pensamiento. Si bien, tanto Beauvoir como Kofman, comparten una fuerte influencia del existencialismo de Sartre<sup>36</sup>, Feyertag asegura que Kofman no comparte el tono optimista de las ideas de Beauvoir, puesto que, aunque sus

<sup>34</sup> En concreto en el capítulo 14, pp. 489 y ss.

<sup>35</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2002.

<sup>36</sup> «Sie existiert quasi in der Realpolitik des Lebens, wohingegen von Kofman gesagt werden kann, sie existiere vor allem in ihren Büchern. Beiden gemeinsam ist der starke Einfluss des Existenzialismus von Sartre», *Sarah Kofman: Eine Biographie*, p. 150.

reflexiones estén influenciadas por el existencialismo sartreano, Kofman va transformando poco a poco su posición contranaturalista en una posición antimetafísica, sin perder de vista cierto ideal humanista. Podemos suponer que, como decíamos anteriormente, esto tiene que ver con no dejar que se olvide o se pierda de vista el regreso de Auschwitz, en un mundo donde ni Dios, ni la razón, ni la naturaleza son valores garantes de la moral.

Las autoras feministas se relacionaron con Kofman, no tanto por su compromiso político como por la búsqueda de fundamentos que apoyasen el fracaso del ideal humanista de igualdad, tanto en la filosofía como en la literatura. Feyertag incide en la ambivalencia con respecto de Beauvoir que se extiende hacia el movimiento feminista como tal. En una entrevista a Catherine Rodgers a principios de los noventa<sup>37</sup> ante la pregunta de si ha leído el texto de Beauvoir, contesta que lo leyó muy pronto, en los estudios de filosofía o tal vez antes, en el *Hypokhâgne*, y que solo recuerda un gran entusiasmo. Sorprendentemente continúa diciendo que desde muy pronto ella seguía a Sartre. Como si Beauvoir y Sartre fueran una misma persona o filosofía. La novedad introducida por Beauvoir que no le pasó por alto fue la de recurrir a obras de la literatura para apoyar sus teorías, lo que no era frecuente en la filosofía de aquel momento. Ante la ambivalencia con respecto de la figura de Beauvoir en la que Kofman oscila entre el reconocimiento de Beauvoir y la vinculación a Sartre como si fueran un mismo pensamiento, Feyertag sostiene que no considera que se deba a un intento de negar a Beauvoir, sino que quizá responda a una falta de valor para tomar a una mujer como referencia filosófica. Por otro lado, estemos o no de acuerdo con Feyertag —recordemos que nuestro cometido aquí no es entrar en lecturas críticas en este punto, sino explicativas— señalamos que Kofman se camuflará, ella misma, bajo grandes nombres como Hoffmann, Freud, Nietzsche o Kant, todos ellos grandes nombres (hombres) de la filosofía, que llenarán sus textos de autoridad, cuando ella misma es la *autoridad* de los mismos, disimulada. Esto podría estar relacionado con lo que Feyertag ha llamado *falta de valor* o de fuerza para situarse como una autoridad femenina dentro de la trayectoria filosófica (e institucional, no hay que olvidarlo) masculina y, en muchos casos, machista o misógina. Por otra parte, retomando la relación que admira Kofman de Beauvoir con la literatura, Feyertag especifica que la figura de Beauvoir era considerada propia del campo de la literatura, lo que hacía más difícil tomar sus posturas desde el ámbito de la filosofía dentro del círculo universitario.

En dicha entrevista, también confiesa que *El segundo sexo* fue para su generación prácticamente un libro prohibido, ya que en él se habla abiertamente del cuerpo y de la sexualidad de la mujer como tal. Además, declara que cuando lo leyó, lo que más le llamó la atención era aquello de «sexo» y no tanto lo de «el segundo»; sin embargo, lo que más le interesaba en el momento en el que se dio esta entrevista era aquello de «segundo» frente a «sexo»<sup>38</sup>. En la década de los setenta Kofman comienza a *deconstruir* el concepto «mujer» y a poner en cuestión expresiones como «mujer como lo otro» o «mujer como enigma», e investiga sobre las diferentes caras, rostros o figuraciones que tendrá lo femenino a través

---

<sup>37</sup> Catherine Rodgers. «Sarah Kofman». *Le deuxième sexe de Simone de Beauvoir. Un héritage admiré et contesté*. París: L'Harmattan, 1998. Para esta relación recomendamos la lectura de Luisa Posada. «Con Sarah Kofman: Freud y la "feminidad"». *¿Quién hay en el espejo?*. Madrid: Cátedra, 2019.

<sup>38</sup> Cf. Karoline Feyertag. *Sarah Kofman: Eine Biographie*, pp. 152-154.

de las diosas, de las amantes, de las amadas y de las madres<sup>39</sup>. Aquí aparece otro de los puntos en los que se apoya Feyertag para defender la ambivalencia frente al feminismo de Kofman, pues por un lado, parece que perpetúa la exclusión de la mujer en el campo intelectual en virtud de su silencio y camuflaje de figuras femeninas intelectuales bajo nombres masculinos, y, por otro, va a las raíces mismas del concepto de mujer como lo otro en sus textos, hablando de la idea de *devenir-mujer*, contextualizándose en el tiempo y en el espacio como un sujeto concreto. Presenta así una «vacilación que oscila entre el coraje y el miedo»<sup>40</sup>.

En este *devenir-mujer* de Kofman que nos presenta Feyertag hay dos características: ni madre, ni judía. Con respecto a la maternidad, en la entrevista con Rodgers, Kofman declara que su rechazo implica el rechazo a la expropiación de tu propio cuerpo tomado, de repente, por otro ser unido a ella por un cordón. La madre, durante nueve meses se convierte en una incubadora humana. La criatura se va desarrollando en ese espacio donde sus necesidades están cubiertas en esta unión material, es decir, *corporal*. Lo problemático del asunto no será en este caso de tipo ético, moral, de derecho (¿son dos cuerpos en uno?, ¿es solo uno y otro en desarrollo?, ¿hay que privilegiar a uno sobre otro?), sino que el problema, para Kofman, se revela en su carácter psíquico: debido a la unión entre los cuerpos, se tiende a ver al bebé como algo propio y es, en este punto, donde se revela el verdadero peligro del vínculo para nuestra filósofa<sup>41</sup>. Inspirada por las ideas de Beauvoir, sostiene que las madres que eluden la separación que supone el nacimiento y el corte fáctico de esa conexión corporal mediante el corte del cordón umbilical, ven al hijo como parte de sí mismas, como una extensión de su cuerpo —y de su vida—. Kofman propone una solución potencial a este problema, posibilitada por la educación y toma un modelo parecido al que plantea Platón en *La república*, gracias al cual los niños quedan alejados de los padres y madres, a una distancia prudencial para que no los fagociten. Su educación y cuidado serían potestad del Estado. En un esquema como este afloran nuevos peligros. Kofman no es ajena a ellos, por lo que reconoce el acecho del totalitarismo en un sistema tal. Otra opción que plantea toma fuerza en potenciar el discurso psicoanalítico a fin de resaltar la ambivalencia de la figura materna, una ambivalencia que permitiría introducir la distancia que falta en aquellos casos donde una madre solo encuentra su satisfacción a través de sus hijos. Por otro lado, considera absolutamente necesario promover la asunción de la responsabilidad de la educación y de la crianza por parte de ambos progenitores. Por último, propone que la educación contribuya a que las niñas desarrollen su creatividad e imaginación y que cuenten con el mismo respaldo y aceptación social que los niños para ello. Enlaza estas posturas con su propia experiencia. En esta entrevista califica la relación con su madre como una relación tradicional madre-hija dentro del marco judío-patriarcal, en el que las mujeres valían menos que los varones —algo tan extendido que es indiferente que sea un marco u otro—, debido a lo cual, su madre, tendía a privilegiar a sus hijos frente a sus hijas. Feyertag, a la luz de estas palabras, relaciona el rechazo de la maternidad con el rechazo de la tradición judía hetero-patriarcal, que permitiría a Kofman rechazar, a un tiempo, a su madre y a los aliados de su madre: los hombres de la tradición patriarcal judía. En otra entrevista, esta

<sup>39</sup> En la tercera parte de nuestra investigación nos detendremos con exhaustividad al respecto de estas cuestiones.

<sup>40</sup> «gerade im Zögern und Oszillieren zwischen Mut und Angst», *ib.*, p. 155.

<sup>41</sup> *Cf. ib.*, p. 156.



vez concedida a Evelyne Ender<sup>42</sup>, nuestra filósofa comenta su pasado judío y aparece un distanciamiento con la categoría homogénea de «mujer». Confiesa que nunca ha sufrido discriminación en la universidad por ser mujer, aunque no niega que exista ese tipo de discriminación, sino que ella, al haber tenido la experiencia de no tener derecho a ir a la escuela, de que su padre fuera arrestado y deportado a un campo de exterminio, de haber sido perseguida y discriminada por su condición judía, quizá la no puede percibir o le es insignificante la que pueda sufrir por ser mujer.

Con todo, es cierto que Kofman reconoce que, desde la década de los setenta en adelante, la imagen de las mujeres como madres ha cambiado y no se da una devaluación tan feroz como antes de la niña frente al niño. Sin embargo, no cesará de denunciar la violencia hacia cualquier otro, ya tome el rostro del extranjero o de la mujer. Feyertag nos remite a otra entrevista, esta vez de 1991 que se desarrolla entre Alice Jardine y Kofman, publicada en el volumen *Shifting Scenes. Interviews on Women, Writing, and Politics in Post-68 France* (Escenas cambiantes. Entrevistas sobre mujeres, escritura y política en la Francia posterior al 68). En ella, Kofman denuncia que parece que cuando una mujer logra cierta autonomía intelectual, en seguida es reducida a una *simple discipula* de un maestro —hombre— reconocido y declara:

El «gran hombre» siempre será un hombre. En el momento en el que una mujer parece haber alcanzado cierta autonomía intelectual, hay siempre hombres, con buenas intenciones, que la quieren reducir a una simple discipula [alumna], a la pluma de un maestro reconocido. En mi caso he trabajado aislada hasta 1969. [...] Mi lectura posterior de Derrida me permitió generalizar el tipo de lectura que había realizado aisladamente de estos dos autores [Nietzsche y Freud]. En ese momento, hubo una fascinación por mi parte, que introduce un cierto mimetismo en mi estilo de escritura, que ahora he dejado. Así que nunca fui una «discipula» de Derrida en el verdadero sentido de la palabra; nuestro verdadero encuentro tuvo lugar durante la colaboración para la serie de publicaciones *La philosophie en effet*<sup>43</sup>.

Según estas declaraciones, por un lado, sintió fascinación por Derrida y su influencia se dejó notar en su escritura; no obstante, el hecho de que las interpretaciones de Derrida le permitieran generalizar y avanzar en el desarrollo de sus lecturas sobre Freud y Nietzsche no la convierte en discipula. Por otro lado, afirma que lo que sí que les une, no es una relación jerárquica de maestro-alumna, sino una relación de colaboración y trabajo. Considerar su vínculo de esta manera implica cierta horizontalidad, negada si se la considera una alumna y no una colega y compañera de trabajo. Pues, aprovechamos para recordar que Kofman, junto con Derrida, Nancy y Lacoue-Labarthe fundan la colección *La philosophie en effet* en la editorial Galilée. Por otra parte, entre los setenta y

---

<sup>42</sup> «Interview avec Sarah Kofman. 22 mars 1991. Subvertir le philosophique ou Pour un supplément de jouissance». Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature: «Reading otherwise». La critique des femmes, n°1, New York-París-Viena, 1993.

<sup>43</sup> «Der »große Mann« wird immer ein Mann bleiben. In dem Moment, wenn eine Frau intellektuelle Autonomie erreicht zu haben scheint, gibt es immer Männer mit guten Absichten, die sie auf einen einfachen Schüler reduzieren wollen, auf den Kuli eines anerkannten Meisters. In meinem Fall habe ich in völliger Isolation bis 1969 gearbeitet. [...] Meine spätere Lektüre von Derrida erlaubte mir, die Art von Lektüre, die ich isoliert von diesen beiden Autoren [Nietzsche und Freud, Anm.d.V.] betrieben hatte, zu verallgemeinern. Zu dieser Zeit gab es meinerseits eine Faszination, die in meinen Schreibstil einen gewissen Mimetismus [mimeticism] eingeführt hat, den ich mittlerweile abgelegt habe. Ich war also nie ein »Schüler« von Derrida im eigentlichen Sinn des Wortes; unsere wirkliche Begegnung fand während der Zusammenarbeit für die Publikationsreihe *La philosophie en effet* statt». Entrevista de Alice Jardine y Anne M. Menke. «Interview mit Sarah Kofman». *Shifting Scenes. Interviews on Women, Writing and Politics in Post-68 France*. New York: Columbia University Press, 1991. pp. 107-108. Citado en: Karoline Feyertag. *Sarah Kofman: Eine Biographie*, p. 225



los ochenta se localiza una etapa de colaboración intensa con Derrida. Sin embargo, a finales de los ochenta, principios de los noventa, Kofman se aleja de este, reprochándole su gran pretensión de liderar<sup>44</sup>. El distanciamiento con Derrida, le permite a la vez dejar el lugar que ocupaba vacío, permitiendo el movimiento, para poder seguir creando. Según Feyertag el quiebre entre la relación entre Derrida y Kofman llegará cuando la filósofa tome conciencia de su irreductibilidad y la fascinación del «gran hombre» no logre eclipsarla<sup>45</sup>. Toda fuga que emprende y todo lugar vacío, la lleva a ser una persona diferente: diferente a la madre, diferente a ser judía, diferente a ser discípula: devendrá mujer sin hijos y filósofa, un completo *devenir-minoría*<sup>46</sup>, apuntará Feyertag.

Feyertag concluirá que Kofman, en su *devenir-minoría*, quiere romper con todas las etiquetas o adscripciones a fin de huir de identificaciones. De ello deriva que tampoco se sienta cómoda cuando quieren determinarla mediante algún calificativo como feminista, mujer, filósofa francesa o discípula de Derrida. Lo que podemos interpretar como un extraordinario esfuerzo por mantener lo singular ya que esto no tiene palabra que lo acote, que lo defina de una vez por todas, rompiendo todo sistema de oposiciones excluyentes y categorías rígidas. Como prueba de ello, Feyertag vuelve a traer a colación la entrevista con Evelyne Ender, en la que se puede ver cómo ante ciertas posturas que afirman que hay cierta subversión en el leer o escribir como mujer y no como hombre, Kofman sostiene que es indiferente el hecho de que quien lea o escriba sea una mujer o un hombre, pues el mismo acto de la escritura es un acto subversivo en sí mismo. Para poder afirmar que existe un tipo de lectura femenina o un tipo de escritura masculino, habría que asumir algo parecido a una esencia femenina o masculina, lo cual no forma parte de lo que Kofman estuviera dispuesta a conceder. Por otro lado, no es que sea lo mismo ser mujer que ser hombre. En ningún caso sugerirá una igualdad armoniosa entre hombres y mujeres, ya que escoge adentrarse por la vía abierta por la noción de bisexualidad freudiana que abre la posibilidad de reivindicar distintas posiciones sexuales; por otro lado, no dejará de lado lo que vimos hace unas líneas sobre el indeterminismo biológico o lo *todavía no fijado* de Nietzsche. En este sentido, Kofman sostendrá que todos los seres humanos están dotados con las potencialidades del sexo opuesto. Como perdimos lo natural con lo cultural, el ser humano es capaz de adoptar todos los roles que se proponga. Evidentemente un hombre, sin órganos lactantes, no podrá amamantar a un bebé, pero sí se puede hacer cargo de la alimentación del recién nacido por otros métodos, con lo cual, no es necesario el órgano. Este planteamiento nos ayuda a comprender que mantener la maternidad en el terreno de lo natural es caer en una falacia, pues una mujer amamantando no lleva a cabo ninguna función natural, sino una actividad donde ya están interviniendo procesos que no son puramente biológicos, como la decisión de si amamantarlo en público o en privado, de hacerlo a una hora u otra, o directamente si amamantarlo con su leche o comprar preparados en la farmacia para proporcionárselos al bebé con un biberón. Estas son cuestiones que, a un animal, como por ejemplo una leona, no se le presentan. Simplemente amamanta cuando tiene que hacerlo. En el ser humano, no podemos hablar ya de un «cuando tiene que hacerlo» o de instinto, puesto que están en juego las decisiones, las tradiciones, las consideraciones sociales y un tejido de cuestiones

<sup>44</sup> «gegen Ende der 80er zu Beginn der 90er Jahre entfernt sich Kofman von Derrida, dem sie einen zu großen Führungsanspruch vorwirft», *ib.*, p. 214.

<sup>45</sup> *Cf. ib.*, p. 226.

<sup>46</sup> *Cf. ib.*, p. 157.

que tendrían todo que ver con la sociología, la historia, la antropología, la filosofía, pero nada que ver con la biología o aquellas ciencias que se encargan de lo natural.

En esta dirección, Feyertag destaca la respuesta que ofrece Kofman en la entrevista con Catherine Rodgers, ante la idea de que la mujer como intelectual en la cultura solo puede llegar a serlo o incluso tener reconocimiento, si imita *el modo masculino*. Kofman ante esto es tajante: todo depende de la educación y formación recibida, no del sexo. Continúa afirmando que cuando ella analiza un texto o discute alguna cuestión, no lo hace ni como mujer, ni como hombre simulado. Sí reconoce que la tradición ha estado dominada por hombres y, en consecuencia, han asentado un modo de escribir o de hacer en sus determinados ámbitos. No obstante, esto no viene determinado por el sexo o por el género, ni porque uno tenga que imitar al otro, sino por la propia cultura o costumbre dentro del ámbito en el que uno se mueva, lo que viene a determinar los modos de *hacer* es la educación y la formación recibida y los valores que rijan dentro de uno u otro contexto<sup>47</sup>. Pese a esto, no se niega ni se obvia la diferencia de los sexos, quizá por la influencia del discurso freudiano. La diferencia tiene un peso determinante en la obra de Kofman, hasta el punto de que solo considera hablar de sujetos mujeres o sujetos hombres cuando se va al caso particular, donde nos encontramos a un sujeto considerado como singular abordado en tanto que tal de manera directa. Aquí se percibe el rechazo de las categorías del que hablábamos anteriormente, así como de cualquier tipo de universalidad y, por tanto, no existiría un universal que pudiera englobar a las mujeres bajo él. Al no haber esencia de la masculinidad, tampoco se podría hablar de un concepto que englobara bajo él a los varones. Con lo cual, no podríamos afirmar ni el *ser mujer* ni el *ser hombre*. De lo único que podríamos hablar sería de un *devenir-x*, donde x es la clave del asunto, puesto que representa la variabilidad, el *aún-no-fijado* del que hablábamos anteriormente.

La importancia del concepto de diferencia requiere que nos detengamos en él, pues se ha venido pensando como oposición a otra cosa, no como complementariedad necesaria. De ahí que en el contexto de las categorías de «hombre» y «mujer» se hable de «guerra entre los sexos». Kofman apuesta por una diferencia armónica, en una distancia necesaria para no arrasar al otro, esto es, para no suprimir su singularidad. Es conveniente aquí, rescatar el concepto de *Trieb* (pulsión), no tanto basado en los textos de Freud como en los de Nietzsche, entendiendo el cuerpo como un conjunto de fuerzas (*Trieb*, pulsión), según la lectura de Deleuze. La razón del respeto y cuidado hacia lo otro que no es «yo» y hacia lo más particular de cada sujeto se encuentra en que es la garantía para la aparición de un espacio de cambio, para que pueda surgir algo nuevo. La alteridad, de este modo, como veremos en la obra de Kofman, es garantía de la creación, de la construcción. Esta postura adoptada por Kofman es decisiva.

Con Feyertag podemos suponer que es fruto de la consciencia de la cabida del retorno del Holocausto; siempre en el horizonte de posibilidad. En este sentido, la igualdad como homogeneidad podría garantizar el retraso de la vuelta a Auschwitz. Sin embargo, nuestra autora, haciéndose cargo de múltiples voces que avisaban de ello y uniendo la suya propia, nos advertirá que este tipo de igualdad solo puede lograrse mediante la erradicación de toda diferencia, *quemándolo todo a su paso*. En el capítulo tercero del presente trabajo

---

<sup>47</sup> Cf. *ib.*, p. 161.

dedicado a *Paroles suffoquées* se tratará en profundidad este punto, en torno al concepto de distancia infinita planteado por Blanchot. Por consiguiente, cualquier idea de perfecta o armoniosa igualdad que evite fomentar la diferencia necesaria, la propia alteridad y que busque, así, renunciar a la singularidad en pro de una participación de la igualdad universal, es peligrosa. Por otra parte, en relación con esta posición, nos aventuramos a reflexionar sobre el hecho de que hay unas reglas del juego que ya están dadas. Estas reglas establecen un patrón, el masculino, por tanto, desde aquí, lo que se eliminaría, se reprimiría en beneficio de una homogeneidad —bajo la cual circula siempre la noción de *normalización*—, sería la propia alteridad del otro/de los otros sexo/s. Pero no solo esto, ya que, si seguimos la propuesta kofmaniana de acabar con las dicotomías universales, podríamos suponer la alteridad no exclusivamente entre individuo e individuo, sino que, como ya mostrara Freud, el sujeto mismo será la morada de la alteridad. De modo que, lo otro no queda únicamente vinculado con lo femenino, aunque como sabemos por el padre del psicoanálisis, la cuestión no dejará de tratar sobre lo sexual. Por esta razón, si se habla de igualdad, tendrá que pensarse en determinados contextos como el político, el económico o el social, donde por igualdad nos referiríamos a algo parecido a una distribución equitativa de las diferencias.

Feyertag continúa su texto con otra diferencia de posiciones con respecto al psicoanálisis por parte de Beauvoir y de Kofman. La primera rechaza al psicoanálisis, ya que la propuesta freudiana sería una comprensión insuficiente y patriarcal de las mujeres, las cuales, para ser reconocidas como sujetos completos deberían hacerse con un equivalente del falo, teniendo, por ejemplo, descendencia<sup>48</sup>, deseándola para *ser* completas. Kofman es consciente de esta crítica. De hecho, en *L'énigme de la femme* (El enigma de la mujer), analiza detalladamente esta teoría freudiana sin perder de vista la posición tomada por Beauvoir. No obstante, va mucho más allá de estas consideraciones, a veces hirientes y ofensivas, ya sea en los textos de Freud o en los del propio Nietzsche. Va más allá en el sentido de que deja atrás todas las consideraciones de que aquello que nos determina son las normas y las represiones culturales. Asumiéndolas y sin evitarlas, inserta una dimensión adicional, a saber: será el sujeto el que tenga la última palabra, pesando en él tanto las decisiones conscientes como las inconscientes, puesto que la posición que un sujeto tiene en el mundo, su modo de ser/estar en él, no es siempre consecuencia de decisiones autónomas y conscientes, sino que también tienen que ver con las marcas, traumas de la infancia, palabras que han repercutido en él, miradas, caricias... ausencias y presencias; todo aquello que conforma la *novela* de cada individuo. Aquí, en la importancia de «la última palabra del sujeto» podemos ver un reducto de aquella libertad que al principio de su trayectoria consideraba como pilar. Si bien es cierto que el sujeto está determinado, en mayor o menor medida, tiene la capacidad de posicionarse frente a eso. Feyertag, vinculando esta postura filosófica con las escenas biográficas que Kofman relata, propone la muerte de Berek Kofman como un ejemplo de actuación radicalmente libre, pues en un lugar de condena, en el máximo cautiverio, donde uno era considerado más animal que hombre, decidió respetar el *Sabbath*, rezar y negarse a trabajar aun si esto le suponía la muerte<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> Para sostener esta lectura de Beauvoir, Feyertag se basa en el primer tomo de *El segundo sexo*.

<sup>49</sup> *Infra*, punto 2.2.

Con respecto a la sexualidad, siguiendo esta línea, hay que destacar, que la elección de objeto que determinará el modo de vivir la sexualidad no está escrita en los genes o regida por el sexo anatómico, sino que hay marcas, posiciones que adopta el niño frente a esto. Freud mismo lo pone de manifiesto en los *Tres ensayos de teoría sexual*. De aquí se deriva que no existe algo como un proyecto libre, una decisión libre que pueda superar estos restos de la infancia. El individuo no está completamente sometido a los impulsos inconscientes, conserva su capacidad de decisión, por tanto, hay que combinar su voluntad con la amalgama de situaciones singulares, tanto internas como externas: cultura, educación... aunque estas son algo compartido por otros individuos, el modo en que marcan a cada uno es exclusivo, singular. Concreciones absolutas que han ido construyendo sus rasgos, síntomas, su forma de moverse en el mundo, etc.

### 1.6. La multiplicidad en la voz-escritura de Kofman

Tras este recorrido trazado por Feyertag en torno a la ambivalencia de Kofman ante la figura de Beauvoir y del feminismo en general. Pasamos a hacer un breve repaso sobre la importancia de aquellos grandes nombres (hombres) que han ido ocupando, según la denominación de Feyertag, el *átopos* del padre, su pluma. La biógrafa, entonces, trata de dibujar un mapa teniendo en cuenta las diferentes redes o vínculos con unas y otras personas. Sitúa el foco de atención en la polifonía de múltiples voces diferentes, las cuales permiten que aparezcan nuevos lugares, sin dueño, en el sentido de que no se puede achacar *delimitar* la propiedad de una idea a uno sin el otro. En consecuencia, este mapa aparece sin fronteras entre un lugar y otro. Más bien, lo que aparece son *bloques de devenir* o *zonas de vecindad-comunidad*<sup>50</sup>. Entre ellos es innegable la importancia de la figura de Nietzsche en el pensamiento (y en la vida) de Kofman.

En lugar de tesis doctoral, Kofman publica por separado dos artículos, uno sobre Nietzsche en 1967 y otro sobre Freud en 1969. Estos dos escritos son tomados por Feyertag como punto de partida para representar el encuentro y la relación con ambos autores. Por otro lado, antes del discurso de defensa que le permite doctorarse, publica dos libros: *L'enfance de l'art* (La infancia del arte), publicado por la editorial Payot en 1970 y el segundo *Nietzsche et la métaphore* (Nietzsche y la metáfora) en 1972. Ambos libros, junto con artículos, ideas y otros textos, forman parte de su defensa en 1976. Es notable que en las obras que dedica a Nietzsche no deja de aparecer la disposición freudiana a la hora de abordar la interpretación, del mismo modo que las obras dedicadas a Freud no están exentas de la mirada genealógica nietzscheana ni de la atenta escucha a través de las orejas de Ariadna<sup>51</sup>.

El título de su primera publicación sobre Nietzsche de 1967 *Métamorphose de la volonté de puissance le Judaïsme au christianisme d'après L'Antéchrist de Nietzsche*, (Metamorfosis de la voluntad de poder del judaísmo al cristianismo según *El Anticristo* de Nietzsche), resulta paradójico teniendo en cuenta el nombre de uno de sus últimos libros, de 1993, *Le mépris des juifs. Nietzsche, les juifs, l'antisémitisme*<sup>52</sup> (El desprecio de los judíos.

---

<sup>50</sup> Cf. Sarah Kofman: *Eine Biographie*, p. 170.

<sup>51</sup> «Dioniso: ¡Sé prudente, Ariadna!... / Tienes orejas pequeñas, tienes mis orejas», Friedrich Nietzsche. Lamento de Ariadna. «Ditirambos de Dioniso», O.C. Vol. IV. Madrid: Tecnos, 2016, p. 891.

<sup>52</sup> París: Galilée, 1993.

Nietzsche, los judíos, el antisemitismo<sup>53</sup>), donde interpreta los textos de Nietzsche desde el desprecio de los judíos y hacia los judíos; desprecio gobernado por la voluntad de poder del pueblo semita. Como anexo, en este libro, se encuentra este primer artículo de 1967. Feyertag sostiene que parece que es otra de las reliquias de su pasado, suspendida en el tiempo y traída al final, como ocurriera a propósito del texto de Sartre. Así pues, Kofman comienza sus investigaciones para analizar el antisemitismo, tanto en y a partir de los textos de Nietzsche como de los de Freud, intentando presentar perspectivas alejadas de las manipulaciones y reinterpretaciones interesadas.

Se podría decir, que Kofman teje/construye un texto nuevo de Nietzsche con respecto de la cuestión judía, que presta más atención a la metamorfosis del dios judío que a la decadencia cristiana, desde lugares ofrecidos por el método psicoanalítico. Kofman mantiene en este análisis de Nietzsche con respecto del dios judío que se pueden reconocer tres fases en la metamorfosis-Dios, entendidas como diferentes *estrategias de poder distintas*. En el resumen de Kofman sobresalen tres conceptos de Dios: el primero corresponde con un Dios judío fuerte, poderoso: el Dios del Reino de Israel, localizado por Nietzsche en el Antiguo Testamento. Por otro lado, encontramos a un Dios fuerte y débil al mismo tiempo, un Dios dividido, que corresponde a la fase de decadencia judía, a la casta sacerdotal en el poder: dios de los templos y de los sacerdotes, despreciado por Nietzsche como precursor del cristianismo. Y, por último, encontramos al Dios amoroso cristiano, débil; separado de su fiereza, transformada (desplazada) en el diablo.

Kofman nos presenta a un dios esquizofrénico, se escinde y tiene un doble negativo por medio de la división. Judaísmo y cristianismo serían dos momentos distintos de un determinado tipo de voluntad de poder, porque el Dios judío, en un principio, era fuerte, vital. Sin embargo, se divide en un dios que castiga y en otro que recompensa, lo que implica decadencia al perder la fuerza tornándose debilidad. La separación total dios bueno/malo ha sido una invención cristiana. Kofman toma estas afirmaciones de Nietzsche para plantear la posible lectura de un judaísmo no decadente, puesto que *deliberadamente* crearon la ilusión de ser débiles y se pusieron una máscara bajo la cual podían ocultar su fuerza para lograr su supervivencia. En este punto, Feyertag señala una nueva ambivalencia en Kofman, pues, por un lado, defiende el judaísmo por su potencia, vitalidad y sabiduría, pero por otro, condena su hipocresía y falsedad, ya que enmascara su poder. Feyertag apunta a dos acontecimientos de la vida de Kofman que guardan relación con esta *astucia judía*, de enmascaramiento o disimulo para garantizar la supervivencia. El primero tiene que ver con la mentira piadosa que dice la madre de Kofman el día del arresto del padre en un intento de salvarle de la deportación. El siguiente es que la propia Kofman tuvo que aceptar una identidad (máscara) distinta a la que había tenido hasta entonces que la hacía pasar por hija de una mujer que no era su madre, por cristiana e, incluso, cambiando su nombre por el de Suzanne. Probablemente ella, según apunta Feyertag, utiliza su identidad como una máscara, la cual, en su infancia le permitió sobrevivir a la *Shoa*. Feyertag, de hecho, propone una especie de desdoblamiento en la infancia de Kofman, a saber: por una parte, encontraríamos a la niña judía buena, que respeta la ley de la religión, la ley del padre y que amaba a su madre; por otra, se trataría de una niña aparentemente cristiana (aparentemente es importante, porque escapó también al cristianismo: no se bautizó nunca),

---

<sup>53</sup> Trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2003.

testaruda, que rompió y violó los mandamientos judíos, cambió su alimentación, incluso amaba a otra figura que apareció en su vida que desplazaba a la figura materna.

Por otro lado, su infancia está marcada por una identidad ligada fuertemente a una cultura y a unas características tales como la obligación de portar una estrella que la *identificaba* como judía, que la marcaba de manera irreversible. Quizá su pleno rechazo de la rigidez en la identidad, de la fijeza de un yo, de la ligazón absoluta a unos nombres y a unas marcas hunda sus raíces en su experiencia de la identidad como algo ambivalente, que se revela como un juego de miradas y de determinaciones, de decisiones y de huellas y ecos del pasado. Quizá, decimos, como consecuencia, encontremos en sus textos el firme intento de mostrar la caída de las etiquetas y de las dicotomías, defendiendo una identidad quebrada y confusa. Por esto mismo, Feyertag habla con respecto de la pluma de Kofman como lugar vacío y ocupado al mismo que la ocultación igual que el desdoblamiento pasarán a formar parte del corazón de sus textos y escribe:

La voluntad de poder de Kofman se expresa en un «devenir pequeño», que huye de la fijación de la identidad como «judía» y como «mujer». Al mismo tiempo, gestiona el hecho aparentemente paradójico de forjarse un nombre propio mediante sus publicaciones. Se identificó con Nietzsche [...] Este devenir-Nietzsche solo puede ser productivo, si construye una zona de indistinción, entre Sarah Kofman y Friedrich Nietzsche<sup>54</sup>.

Con respecto al primer artículo sobre Freud, de 1969, que se basa en una comparativa entre el pensamiento mítico de Empédocles y el pensamiento científico de Freud, Feyertag hace hincapié en el hecho de que este artículo es una revisión para una nueva edición de los fragmentos de Empédocles, publicada en 1965 por Jean Bollack. Este artículo fue posteriormente publicado en 1974 en *Quatre romans analytiques*, que, a su vez, es una recopilación de cuatro artículos sobre Freud publicados en revistas. Lo único inédito sería el capítulo introductorio y el *post scriptum*. Desde el primer artículo, no se refiere a la propuesta freudiana como algo superado o como una reliquia, sino que Kofman lo toma como algo que se manifiesta de manera patente en la sociedad, no solo en la del momento en que vivió Freud o en el suyo propio. En los textos de Freud se encuentra algo acerca de la estructura misma del sujeto, extendiéndose a la sociedad —o las sociedades—. Quizá la relación Kofman-Freud fuera más sencilla y menos ambivalente que la relación Kofman-Nietzsche, al menos, esto es a lo que apunta Feyertag. No solo por compartir el mismo origen, el judío, sino también por la necesidad de lo racional, la visión analítica y las convicciones compartidas de que tanto los mitos, como las producciones artísticas, tanto si están en el campo del arte, de la literatura, el cine, etc., son imprescindibles para la comprensión humana. Postura, que a nuestro parecer también defendería Nietzsche, al tomar los productos de la cultura como síntomas.

Kofman se interesa por el método de lectura, de interpretación que desarrolló Freud para comprender al ser humano, incluso cuando se vuelve en contra del mismo psicoanálisis. También analizará en profundidad las incertidumbres del vienés, deteniéndose con especial atención en la sospecha freudiana con respecto a la cultura y sus producciones y en el

---

<sup>54</sup> «Kofmans ›Wille zur Macht‹ drückt sich in einem ›Kleiner-Werden‹ aus, das vor Festschreibungen ihrer Identität ›als Jüdin‹ und ›als Frau‹ flieht. Zugleich gelingt ihr das scheinbar Paradoxe, nämlich sich durch ihre Publikationen einen ›eigenen Namen‹ zu machen. Sie identifiziert sich mit Nietzsche [...] Dieses ›Nietzsche-Werden‹ kann aber nur produktiv sein, wenn sich eine ›Zone der Ununterscheidbarkeit‹ bildet, die zwischen Sarah Kofman und Friedrich Nietzsche angesiedelt ist», *Sarah Kofman: Eine Biographie*, pp. 187-188.



desarrollo freudiano con respecto de las mujeres. Desde este método interpretativo Kofman no dejará de someter a análisis las posturas más canónicas de la filosofía. Lo destacable en la relación, aparentemente «más sencilla» como dice Feyertag, Kofman-Freud es que, en sus textos, también en este primer artículo sobre el vienés, se prolonga lo que había mantenido en sus artículos sobre Nietzsche junto con la terminología del psicoanálisis freudiano<sup>55</sup> y su concepción de lo inconsciente. Lo que implica, como veremos en nuestro desarrollo, que en la obra de Kofman, las proyecciones del inconsciente, de las pulsiones, pueden tener un particular correlato en los instintos-fuerzas en términos nietzscheanos. Susceptibles de valoración y de cierta mirada genealógica no solo en contextos religiosos, sino en toda manifestación cultural, dado que se considera resultado de esta proyección de fuerzas-pulsiones-instintos nietzscheanos (*Trieb*). Como ejemplo de esto, sirva la siguiente aproximación: Dios sería una construcción inconsciente, una «suposición especulativa» en el caso de Nietzsche o una «ficción teórica» en el caso de Freud, pero ambos conceptos, remiten finalmente a una «verdad psíquica» que se esconde tras una máscara<sup>56</sup> resultado del entrelazamiento pulsional (*Triebverschränkung*<sup>57</sup>) o del juego de fuerzas. Tanto para Freud como para Nietzsche el ser humano es metamorfosis, desplazamiento, metáfora, interpretación, multiplicación..., procesos que toma la vida —o que son vida— y que se extienden como una gama de diferencias en la tensión entre esta y la muerte. Tanto fuerza como pulsión, según Kofman, se dan a todos los niveles de la vida, conduciendo el destino de cada individuo a la diversidad de manifestaciones del sujeto. No podemos olvidar que la motivación, al menos la consciente académica de Kofman, tiene como meta la aproximación entre el pensamiento de Nietzsche y Freud en lo que respecta, principalmente, al concepto de cultura. Nuestra autora encuentra vínculos que le proporcionan una distancia crítica acerca del concepto de progreso aplicado a todo aquello que pudiera alcanzar, ya sea en el terreno filosófico, histórico o religioso. Por otra parte, lo que esto implica es que la diferencia no será de naturaleza, sino de grado entre las manifestaciones de esta diversidad del sujeto<sup>58</sup>.

Tras tratar de dos de las figuras intelectuales más importantes en la obra de Kofman, Feyertag pasa a analizar las relaciones con sus contemporáneos, y fija la mirada en los

<sup>55</sup> Hacemos la matización de *freudiano*, porque quizá, después de Lacan haya que hablar de *otro* psicoanálisis. En los textos de Kofman encontramos pocas referencias *explícitas* a Lacan, a diferencia de otros participantes del movimiento psicoanalítico, como Melanie Klein o André Green. Por tanto, consideramos importante este matiz, dado que cuando Kofman habla o piensa desde el psicoanálisis, lo hace teniendo en cuenta, de manera manifiesta, los textos freudianos. El impacto de la obra de Lacan en el pensamiento de Kofman, queda en la reflexión del lector.

<sup>56</sup> Cf. Karoline Feyertag, *Sarah Kofman: Eine Biographie*, p. 192.

<sup>57</sup> Alfred Adler introdujo este concepto en 1908 en referencia a un movimiento de unión-desunión entre las pulsiones. Con respecto a las pulsiones de vida o de muerte, Cf. Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2004, p. 327. El resultado de entrelazamiento pulsional remite directamente a la ambivalencia en cierto dualismo pulsional (Cf., p. 21). Con respecto del término «Ambivalencia» encontramos en la respectiva entrada que para explicar la idea según la cual:

«las pulsiones de muerte y pulsiones de vida se combinan entre sí, Freud utilizó distintos términos: *Verschmelzung*, «fusión» (3b); *Legierung*, «alianza» (5); *sich kombinieren*, «combinarse» (4c). Pero el par que él adoptó y entró a formar parte de la terminología psicoanalítica fue *Mischung* (o *Vermischung*) —*Entmischung Mischung* significa mezcla (por ejemplo, de dos líquidos en tal o cual proporción); *Entmischung* =separación de los elementos de la mezcla.

En francés los equivalentes más generalmente admitidos, siguiendo la propuesta efectuada por la Comisión lingüística de la Sociedad psicoanalítica de París (24 de julio de 1927), fueron: *intrication-désintrication*», *ib.*, p. 454.

<sup>58</sup> Cf. Karoline Feyertag, *Sarah Kofman: Eine Biographie*, p. 194.

seminarios en París, conferencias, coloquios y todo círculo donde Kofman tuviera la oportunidad de discutir sus textos. En Cerisy, en 1972, Kofman participa en el coloquio titulado *Nietzsche aujourd'hui ? (¿Nietzsche hoy?)*, en minoría absoluta frente a todos los hombres que participaron. De hecho, su amigo, Jean-Luc Nancy, confiesa a Feyertag en una entrevista que no tenía claro si Kofman participó o no en este congreso<sup>59</sup>. Este coloquio le sirvió para exponer por primera vez sus ideas en público sobre Nietzsche, recordemos que aún no había presentado su discurso de defensa del doctorado, lo que ocurrirá cinco años después de la intervención en este coloquio. El título de su conferencia es «Le/Les “Concepts” de culture dans les Intempestives ou la double dissimulation » (El/los «conceptos» de cultura en las Intempestivas o la doble disimulación), en el que trabaja la pluralidad de conceptos culturales en Nietzsche, lo que está en relación directa con la escritura de *Nietzsche et le métaphore*, publicado ese mismo año. Aquí, Kofman expone que las metáforas en Nietzsche sirven para dismantelar el concepto de «cultura», así como el de «concepto». Dichas metáforas funcionan como un texto performativo que *hace* aquello que expresan. Por ello, no corresponden a imágenes fijas ni a cierto tipo de identidad lógica, sino que más bien, cambia el contenido del concepto, dependiendo de la descripción metafórica<sup>60</sup>. De este modo, la metáfora es un mecanismo potente para explicar la transformación de la naturaleza en cultura y para transformarla a su vez. Además, Kofman a través del vínculo entre voluntad de poder y estilo, apuesta por evitar una cultura bárbara, insípida, producto de la mezcla de todos los estilos sin estilo, sin fuerza, reactivos..., en la cual, la vida es domesticada y sometida. Recordemos que Kofman desarrolla su pensamiento teniendo presente el Holocausto y su retorno, manifestación de un intento radical por erradicar la diferencia. Kofman, entonces, destaca la cultura como una condensación que modifica y a su vez que es modificable mediante los relatos y figuraciones que se hagan a partir y sobre ella, como producto de un estilo artístico de las manifestaciones vitales de un pueblo. Con esto, desaparece el contraste entre naturaleza y cultura; entre desnudez y vestimenta. La diferencia, de nuevo, sería de grado, de tipos, y no una diferencia ontológica. Hasta aquí por lo que respecta a la presentación de Cerisy. Feyertag, tras lo expuesto, nos lleva al discurso de la defensa de Kofman para obtener el doctorado, en la que aparecen dos argumentos expuestos en la presentación del congreso *Nietzsche aujourd'hui ?*:

El primero de estos asume la orfandad de todo texto, abandonado de padre y madre en el proceso de escritura. Kofman no hace distinciones entre texto-autor, el texto es ese autor en el momento de la escritura. Solo el padre podría estar en posesión de la verdad y en posesión del sentido definitivo de sus escritos. Él podría decir la verdad, decir lo que quiere decir en el discurso, con lo cual, no correría el riesgo, como poseedor de la verdad y el sentido, del desvío del significado, de la corrupción del mensaje, del permanente malentendido... Este «decir la verdad» por el padre es puesto en cuestión por Kofman, ya que supone la hipótesis metafísica de una identidad constantemente igual a sí misma y que cierra cada devenir-otro del padre. En consecuencia, nuestra autora pone en duda la dicotomía de escritura/letra muerta y discurso/dinamismo, bajo la influencia de Derrida, a pesar de no mencionarlo expresamente<sup>61</sup>. Frente a la posición clásica de una sola tesis, de

---

<sup>59</sup> Cf. *ib.*, pp. 170-171.

<sup>60</sup> Cf. *ib.*, p. 205. Abordaremos este análisis en el punto 6.3. Del maestro metafísico al metafórico.

<sup>61</sup> Cf. *ib.*, p. 216.



una argumentación fija y definitiva, que sea continua, Kofman revela que la suya no será ni fija, ni definitiva, ni continua. De hecho, enumera los autores y los temas que abarca su tesis, que provienen de disciplinas y autores distintos, mostrando la imposibilidad de un único punto de apoyo y la apertura que otorga la interdisciplinariedad el *devenir-corpus textual*, esto es, devenir un cuerpo de textos y no solo una tesis, donde no aparece la *ley de un padre*, sino de múltiples. *Modus operandi* que practicará a lo largo de toda su carrera.

El segundo argumento parte de la convicción de Kofman sobre el hecho de que, en la obra de un filósofo o filósofa, hay continuidad y ruptura, siendo el centro de perspectiva siempre provisional<sup>62</sup>. Aun así, en cada *brote de estilo* o nueva expresión, que rompe con la continuidad encontramos una identidad —propia, única, singular— textual, es siempre, al mismo tiempo, un enmascaramiento. Feyertag apunta a que parece como si Kofman ocultase, enmascarase el cuerpo y la corporalidad, quedando la identidad enlazada con el texto. Esta identidad, atravesada por la alteridad, por la posibilidad de creación, queda abierta a nuevas transcripciones del *sí mismo*, de las pulsiones desde Freud o de las fuerzas/instintos con Nietzsche. Así, por ejemplo, recordarse a uno mismo implicaría un amarse lo suficiente como para despreciar al *yo actual* a favor de otro que no se es en la actualidad, lejano y distante —a veces irreconocible—. Por tanto, concluye Feyertag que ante esta fragmentación, esta discontinuidad continua en la identidad textual, queda patente en el trabajo de escribir una biografía como la que ella misma plantea, pues, descubre tras los saltos, los silencios, las diferencias, las palabras, los textos publicados, los manuscritos, etc., solo en retrospectiva, una unidad que no se da de antemano, sino que más bien se presenta como un caos. Así, la unidad y homogeneidad siempre es *desarrollada* posteriormente: de manera artificial y construida.

Precisamente por ello, la obra de Kofman será huérfana: no hay un robusto yo tras ella ni una firma que garantice la *originalidad* y *autenticidad* de la obra, imposible y perdidas en una multiplicidad de voces y nombres que atraviesan sus textos<sup>63</sup>. Por consiguiente, al *tomar* textos de otros autores, digamos, no rinde pleitesía ni a un autor determinado, ni a un texto en concreto, al realizar injertos desde la literatura hasta el arte; Kofman puede romper la continuidad, sin perder la coherencia, mediante los saltos temporales entre textos y las rupturas que se establecen en sus diálogos con un autor interrumpido por otros diálogos con otros autores. En esta dirección, Feyertag señala que los trabajos autobiográficos de Kofman funcionan como los hilos de unión entre sus otros textos sobre materias y autores dispares. Son sus propias experiencias vitales, desde las que escribe las que pueden permitir cierta unidad ante la diversidad de su trabajo. No se podría hablar, entonces, de obras de vejez o juventud en el *corpus* de la obra de Kofman, ya que el tiempo se muestra flexible al tratarse de una narración diacrónica, la única identidad posible será una creada de manera retrospectiva que pueda reflejar la complejidad que la atraviesa y, este es, efectivamente el objetivo que se Feyertag se ha propuesto. Volviendo, de nuevo, al discurso de defensa de Kofman, esta considera que la elaboración de su tesis a

<sup>62</sup> Cf. *ib.*, p. 209. Más tarde se expondrá la cuestión de la continuidad y la ruptura a partir de *Autobiogriffures* y la obra de Hoffmann sobre el gato Murr en el capítulo 4 de nuestro trabajo.

<sup>63</sup> Para la investigación y exposición de fragmentos extraídos del discurso de defensa de la tesis de Sarah Kofman, cf. Karoline Feyertag. *Sarah Kofman: Eine Biographie*, pp. 214-220.

partir del concepto de cultura en Nietzsche y Freud le mostró la artificialidad de su cometido. Al respecto, declara:

Gracias a que en 1967 presenté un tema de doctorado sobre la cultura en Nietzsche y Freud, después de cierto trabajo pude concluir que una comparación así era artificial. Solo entonces pude descubrir la diferencia en el Pathos de para cada uno de estos autores, que hubiera convertido cualquier comparación en una apropiación e instrumentalización de uno por el otro<sup>64</sup>.

El cuidado de Kofman hacia los textos, tratados con absoluta dignidad y bajo un profundo conocimiento de los conceptos, implica también cierta *mimesis* con estas escrituras, a la vez que reconoce la alteridad. Se trataría de «estar entre», en un espacio entre dos —o más— pensamientos, sentimientos, personalidades, inquietudes, intereses... y, precisamente, por estar en ese espacio intermedio se puede crear, construir un idioma propio, una forma de expresión peculiar, a través de la lectura y del comentario. De lo que se desprende la construcción del propio yo, del nombre propio, lo que Feyertag denominará como «transcripciones del nombre propio»<sup>65</sup>. De este modo, la manera de leer y comentar que se percibe en Kofman puede asociarse a cierta combinación de texto y comentarios, transcripción e interpretación.

El hecho de que desde el principio de esta biografía Feyertag utilice el concepto de *transcripción* no es en vano. De hecho, este término adquiere mayor potencia combinado con la *Interpretación de los sueños* de Freud. Transcripción, no solo puede remitir a la plasmación de un discurso oral, sino también puede utilizarse en el contexto de los sueños. Así, Feyertag nos remite a la *transcripción e interpretación* de un sueño de Kofman, en el que se ve cierta identificación con Kafka, enlazado con dos hechos determinados, a saber, el de judía y el de filósofa —íntimamente relacionados, a su vez, con el hecho de ser mujer—. En el sueño se ve cierta preocupación que deriva de esto, combinado con el sentimiento de *devenir-pequeño*, de hacer el ridículo. Este sueño de 1976 aparece en el contexto de una confrontación con los textos de Hoffmann y con su psicoanalista, Serge Viderman. Hay rupturas como lapsus, actos fallidos, que son leídos atentamente por Kofman, sabiendo que, bajo ellos, encontraría algo así como lo propio del autor, lo cual es lo más impropio de este. El título que da Kofman a este sueño es el de *Tombeau pour un nom propre* (Tumba para un nombre propio) Feyertag lo califica como la mayor pesadilla, causada por el miedo y el deseo de escapar a la deportación durante la guerra que aquí pasamos a presentar en castellano:

Sueño: sobre la portada de un libro, «yo» leo:  
KAFKA  
traducido por  
Sar... Ko(a)f...  
¿Por qué me había transformado «yo» en la traductora de Kafka? ¿Por qué había «yo»  
modificado así mi nombre y mi apellido?  
Introduciendo la letra (a) a la letra o, «yo» sugerí una afinidad entre mi nombre y el de  
Kafka: ¿qué parentesco secreto podría unirme a la persona cuyo nombre asocié rápidamente al

---

<sup>64</sup> «Denn ich habe 1967 ein Doktoratsthema über die Kultur bei Nietzsche und Freud eingereicht: erst nach einer gewissen Arbeit daran konnte ich feststellen, dass ein solcher Vergleich künstlich war; erst dann konnte ich einen derartigen unterschied im Pathos der beiden Autoren feststellen, dass jeglicher Vergleich eine Vereinnahmung und Instrumentalisierung des einen durch den anderen geworden wäre». Cita extraída de los archivos de Sarah Kofman: KFM2.A22-05. Citado en: Karoline Feyertag. *Sarah Kofman: Eine Biographie*, pp. 216-217.

<sup>65</sup> Cf. *ib.*, pp. 260 y ss.

nombre del Juicio, a la culpabilidad y... a Kafka? El sueño desliza una a entre paréntesis: ¿no desvelaría esto un vínculo, culpabilizante de mi nombre con la analidad, disimulada en la ortografía ordinaria? El sueño, lejos de hacer una traducción fantástica, ¿no restablecía la escritura, tenida por correcta, de mi nombre propio?

(Un error de un empleado del ayuntamiento, que siempre me había hecho gracia, había distinguido Kofman de Kaufmann, más común, de Kauffmann que no puede dejar de evocar el comercio, el dinero, la caca, el judío).

Kof me hace pensar en Ko(p)f cabeza: la ortografía «incorrecta» oculta lo bajo, lo sucio, me permite usar un nombre limpio, con la cabeza alta.

Pero, ¿por qué haber cortado las últimas sílabas?

· ah, en hebreo, marca el femenino.

· Man, Mann designa al hombre.

¿No es la «suspensión» cortante la equivalente a una doble castración, castigo de quien pretendía negar su sangre, borrar sus orígenes bajos, con la cabeza alta?

Sar... Kof... ¿Sarkof ?

Mutilado(a) de ambos sexos, gato-ratón, devoro mi propia carne: sarcófago.

Sar... Ko(a)f...<sup>66</sup>

Este sueño, como indica la propia Feyertag, será un proceso de deconstrucción del nombre propio a partir de una transcripción. No se basa en un análisis exclusivamente de las letras, sino también de la impresión ante las mismas, guiando la interpretación por el sentimiento que producen. Aquí, aparece un sentimiento de culpa, vinculado con la deuda<sup>67</sup>, pues se marca su origen judío y bajo, pero en ese año ya es una reconocida intelectual, lo que convierte a su nombre propio en un nombre de peso, con reconocimiento. Pese a su origen. También hay que vincular esto con la culpabilidad de la que no solo Kofman se hace eco, la de haber sobrevivido a la persecución y el exterminio<sup>68</sup>. Además, aparece su nombre al nivel de un gran hombre, conocido mundialmente y aparece siendo su traductora, compartiendo origen judío, y en el sueño, la misma portada. En él se pone al nivel del nombre de Kafka y aparece la culpabilidad, de la usurpación, de la impostura, del pretender. Ante la transgresión, la agresión es el castigo sobre su nombre: una mutilación, pues ha perdido sus últimas sílabas. Pierde su nombre propio y su género. Dice Feyertag:

Pierde su identidad como mujer (¿fállica?) [...] el intento de Kofman de hacer un nombre propio/limpio y de tener la cabeza alta, a pesar de la persecución, humillación y destrucción de

<sup>66</sup> «Rêve : sur une couverture de livre, « je » lis : / KAFKA / traduit par / Sar... Ko(a)f... / Pourquoi m'étais-« je » transformée en traductrice de Kafka ? Pourquoi avais-« je » modifié ainsi mes nom et prénom ? / En accolant la lettre (a) à la lettre o, « je » suggérais une affinité entre mon nom et celui de Kafka : quelle parenté secrète pouvait bien m'unir à celui dont j'associais vite le nom au Procès, à la culpabilité, et... au Kafka ? Le rêve glissait un a entre parenthèses : n'était-ce pas pour dévoiler un lien, culpabilisant de mon nom avec l'analité, dissimulé dans l'orthographe ordinaire ? Le rêve, loin d'opérer une traduction fantaisiste, ne rétablissait-il pas l'écriture, tenue pour correcte, de mon nom propre ? / (Une erreur d'un employé de mairie, qui m'avait toujours réjouie, avait distingué Kofman de Kaufmann, plus commun, de Kaufmann qui ne peut manquer d'évoquer le commerce, l'argent, le kaka, le juif.) / Kof me fait songer à Ko(p)f, la tête : l'orthographe « incorrecte » dissimule le bas, le sale, me permet de porter un nom bien propre, la tête haute.

Mais pourquoi avoir coupé les dernières syllabes ? / · ah, en hébreu, marque le féminin. / · Man, Mann désigne l'homme. / La « suspension » coupante, n'est-elle pas l'équivalent d'une double castration, châtement de celle qui prétendait renier son sang, effacer ses origines basses, porter tête haute ? / Sar... Kof... Sarkof ?

Mutilé(e) des deux sexes, chat-rat, je dévore ma propre chair : sarcophage. / Sar... Ko(a)f... », Sarah Kofman. « Tombeau pour un nom propre » [en línea]. *Les Cahiers du Griffon*, vol. 3, n°1, 1997, pp. 169-170. [Consulta: 19/01/2016]. Disponible en: [http://www.persee.fr/doc/grif\\_0770-6081\\_1997\\_hos\\_3\\_1\\_1927](http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1997_hos_3_1_1927)

<sup>67</sup> Remitimos también al análisis que hace Tina Chanter bajo el título de «Eating Words: Antigone as Kofman's Proper Name». Penelope Deutscher y Kelly Oliver (eds.), *Enigmas: Essays on Sarah Kofman*. Cornell University Press: Ítaca-Londres, 1999, pp. 189-202.

<sup>68</sup> Algunos nombres que podríamos destacar son Paul Celan, Primo Levi, Benjamin Fondane...

las judías y judíos europeos, es eclipsado por un gran sentimiento de culpa, en el sentido de haber sobrevivido al padre<sup>69</sup>.

Feyertag, a continuación, se preguntará, dado que el apellido perdió el «man», si ha podido perder la identidad masculina, o no tanto esto, sino como la posibilidad de identificarse con ello. Lo que entronca directamente con el sentimiento de culpa hacia el padre, pues, el apellido es uno de los emblemas que lega el padre a su descendencia: el nombre de familia. Aunque la biógrafa va más allá, pues «man» puede ser *hombre*, no como particular, sino extendiéndose al universal, como *Mensch* (hombre, persona, ser humano, etc.), lo que apunta a la pérdida de humanidad o, según un planteamiento extremo, a la no pertenencia a la especie humana. Esta suposición, leyendo un poco más allá de lo que propone Feyertag, podría verse fortalecida por el hecho de que el otro nombre que aparece en el sueño es Kafka, el escritor de la metamorfosis, en la que Samsa deviene escarabajo. Siguiendo con la lectura que hace la autora, este sentimiento de no pertenencia puede relacionarse, además, con el trato que recibió como judía en su infancia: lo otro que se busca exterminar. Por otro lado, hemos de señalar que «*propre*», en francés, tiene dos significados, a saber: ‘propio’ y ‘limpio’. Teniendo esto presente, diremos que tener un nombre propio implica tener un nombre limpio, limpiarlo para poder llevar la cabeza alta, a pesar de la persecución, humillación y destrucción. Para los judíos y judías europeos, sigue diciendo Feyertag, llevar la cabeza alta quedaba ensombrecido por un gran sentimiento de culpa por haber sobrevivido a la *Shoa*, al exterminio. La agresión que vivió de niña coloca a Kofman contra la identidad de mujer judía, con connotaciones socialmente negativas. Además, se refleja el deseo de no formar parte de la especie humana considerándose un gato-ratón que se come a sí mismo, que se persigue y se da caza mediante la culpa. La filosofía aparece como una traición al padre, oponiéndose a la religión, también se opone a las leyes de la madre como cuenta en *Calle Ordener, calle Labat*, pues su madre le exigía que, como sus hermanos, cumpliera con sus obligaciones de llevar dinero a casa. Ella se niega y continúa sus estudios de filosofía.

---

<sup>69</sup> «Sie verliert dadurch ihre Identität als (phallische?) Frau. [...] Kofmans Versuch, sich einen eigenen-sauberen [*propre*] Namen zu machen und den Kopf trotz der Verfolgung, Erniedrigung und Vernichtung der europäischen Jüdinnen und Juden hoch zu tragen, wird von einem massiven Schuldgefühl im Sinn einer Überlebensschuld dem Vater gegenüber überschattet», Karoline Feyertag, *Sarah Kofman: Eine Biographie*, pp. 264-265.

## 2. Lo familiar y lo extraño: *Calle Ordener, calle*

### *Labat*

En este apartado trabajaremos en el último texto escrito por Sarah Kofman meses antes de su muerte. *Calle Ordener, calle Labat* es un texto especial. Antes de la aparición de esta autobiografía, había otros dos textos en los que cuenta dos acontecimientos decisivos en su vida: el primero en *Comment s'en sortir ?* (1983), donde a manera de apéndice, titulado *Cauchemar* aparece un sueño en el contexto de un estudio de la partícula *mar*<sup>70</sup>. El segundo, aparece en *Paroles suffoquées* (1987), donde aborda su origen judío y, en específico, relata cómo fue la deportación de su padre y su asesinato en Auschwitz. Ambas escenas, tanto la de un texto como la de otro, aparecen recogidas aquí. También podemos destacar pequeños escritos como *Sacrée nourriture*<sup>71</sup> (sagrado alimento), *Tombeau pour un nom propre* (mencionado en el capítulo anterior) o «*Ma vie*» *et la psychanalyse*<sup>72</sup> («mi vida» y el psicoanálisis).

El tono de esta autobiografía nos revela cierta peculiaridad con respecto de sus otros textos, presentando un estilo *otro*. La sintaxis es sencilla, compuesta de frases simples y cortas. No abundan las florituras ni la retórica. Es un tono directo, espoleado por un ritmo rápido y cortante. Se logra transmitir la angustia causada por la sensación de estar amenazado de muerte —inminente e imprevista—. La propia Kofman considera que sobresale de manera excepcional por encima del resto de sus escritos, los cuales podrían leerse a la luz de este libro, ya que aquí se nos revelan ciertas claves que han atravesado su pensamiento como, digamos, *emanaciones del ello*: «Es probable que mis numerosos libros hayan sido vías transversales obligadas para conseguir hablar de “ello”»<sup>73</sup>. En este texto Kofman no establecerá una apuesta teórica, ni expondrá el comentario de texto o de una obra de arte, sino que trata de poner por escrito, de *fabular*<sup>74</sup>, de manera entrecortada, abrupta y angustiosa, la experiencia de su infancia, que pasa por el arresto de su padre, la huida de las redadas, el pasar desapercibida junto a Mémé (apelativo que podemos traducir como «abuelita»): doble sustituto materno. También encontramos expuesto su retorno a un mundo judío tras la represión y el olvido de este... A lo largo de las siguientes líneas pretendemos mostrar lo que Feyertag denominó como el *átomos* del padre, una ausencia tan pesada como asfixiante; así como la culpa del superviviente, ligada en este caso particular a la figura materna, que, por otro lado, se escinde en dos figuras: en Fiona Kofman y Mémé.

<sup>70</sup> *Supra*, pp. 40-41.

<sup>71</sup> [En línea] *Les cahiers du GRIF*. 1997. Hors-Sérien°3 [número extraordinario], pp. 167-168. [Consulta: 13/02/2016]. Disponible en: [www.persee.fr/doc/grif\\_0770-6081\\_1997\\_hos\\_3\\_1\\_1926](http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1997_hos_3_1_1926)

<sup>72</sup> *Ib.*, pp. 171-172. Disponible en: [www.persee.fr/doc/grif\\_0770-6081\\_1997\\_hos\\_3\\_1\\_1928](http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1997_hos_3_1_1928)

<sup>73</sup> *Calle Ordener, Calle Labat*, p. 25.

<sup>74</sup> *Infra*, p. 92.

## 2.1. Dos calles, dos madres, dos mundos

Consideramos que es importante resaltar la noción de *entre*, puesto que indica un no-lugar o un lugar que no lo es del todo, y en este texto aparecen dos lugares claramente diferenciados: la calle Ordener y la calle Labat, separadas, como ya vimos, por un *entre* muy particular, el de una calle larga que olía a persecución y a muerte, la calle Marcadet. No se trata solamente de que sean lugares geográficos, sino que suponen todo un entramado simbólico. El mundo de la calle Ordener representa el mundo de la cultura y religión judías, con unos ritos determinados, una jerarquía particular en la que, por ejemplo, los hermanos de Kofman tenían privilegios por encima de sus hermanas, privilegios, que eran administrados por una madre activa que hacía de su casa su terreno de administración<sup>75</sup>. La figura que marca la diferencia radical entre ambos mundos (Ordener y Labat) es la del padre, en el primero por su presencia y en el segundo por su ausencia, según las cuales ordena o rige el resto de lugares. El mundo que nos podemos imaginar de la calle Labat implica una nueva vida, lejos de la cultura judía, donde la educación recibida por Kofman es laica y humanista, aunque, no está exenta de prejuicios antisemitas. Este mundo de la calle Labat implica, además, un nuevo nombre, una nueva máscara: Suzanne, un disimulo o disfraz que será parte fundamental en su salvación; un disfraz que viene acompañado de una modificación sustancial de su dieta y de sus modales. A lo largo de la escritura de Kofman, encontramos un *entre* más profundo y siniestro, por el desdoblamiento que presenta. En el prefacio, escrito por Luis Aragón, leemos: «este es un libro cuya acción transcurre básicamente entre mujeres, en el triángulo compuesto por Kofman, su madre y Mémé»<sup>76</sup>. El estar *entre* estas dos mujeres, en un espacio no definido, sin referencias, quizá cuando todos los sistemas han caído —tras la deportación del padre y la necesidad de abandonar abruptamente todo lo que tenían— aparece en la lectura como un triángulo ciertamente mortífero. Gracias a la pluma —por la escritura—, legada por el padre, Kofman encontrará una manera de salir de ahí. Insistimos: no es baladí que una de sus obras se titule *Comment s'en sortir?* (¿Cómo salir de ahí?) en la que la *aporía* —sin salida— es el eje de reflexión, encontrando como consecuencia a la misma o bien la parálisis o bien el movimiento: cuando todos los sistemas de referencias han caído solo queda construir uno y esto es, precisamente, lo que hace en su autobiografía. En consecuencia, a la luz de este pequeño libro podría pensarse que es este *entre*, al igual que la pluma de su padre, y ese «ello» de lo que no puede hablar, lo que han atravesado de manera transversal y definitiva su pensamiento.

El texto comienza con una confesión: Kofman solo conserva de «él», de su padre, una pluma estilográfica, que consiguió coger del bolso de su madre. Será, entonces, una apropiación impropia, pues no pertenece a una herencia o legado directo. La propia pluma se hace patente como objeto de un pasado imposible y de una ausencia presente. Con pena, comenta que la pluma la abandonó, antes de que ella pudiera decidir dejarla; sin embargo, la conservará hasta el final, mediante remiendos y parches. La pluma, desde su lugar espolea su escritura sobre algo muy concreto, así Kofman escribe: «Es probable que mis numerosos libros hayan sido vías transversales obligadas para conseguir hablar de “ello”»<sup>77</sup>. Escribir para conseguir hablar de *ello*, del padre, de su compulsión a la escritura y de los remiendos

---

<sup>75</sup> Veremos esta cuestión desde la apuesta teórica de Kofman en a propósito del texto de Diderot *La religiosa*, pp. 548 y ss.

<sup>76</sup> *Calle Ordener, calle Labat*, p. 20.

<sup>77</sup> *Ib.*, p. 25.

que se llevan a cabo en ese *átopos* paterno a través de la misma, al que llegan diferentes figuras que se suceden. Las primeras páginas de la autobiografía de Kofman transmiten cierta nostalgia por un tiempo arrebatado, violentado, que no hace más que mirarla de frente, como la pluma, que representa ese no-legado del que se apropia y que la *abandonó*, pero que logra mantener mediante remiendos y parches en su escritorio, instándola a contar algo de ese otro tiempo que escapa a las palabras, pero del que impera no dejar de hablar.

## 2.2. Hablando de ello

Tras esta confesión al final del primer capítulo, el siguiente presenta sin miramientos uno de los acontecimientos más traumáticos en la infancia de Kofman, a saber, el arresto de su padre, el 16 de julio de 1942. Esa misma mañana, Berek Kofman ante los rumores de redada decide avisar a tantos judíos como pudo para que logran escapar. Después nuestra filósofa describe con detalle que su padre oró en tranquilidad en su cuarto, aún a sabiendas de lo que iba a ocurrir. Kofman reconoce la fascinación que le causaba el aura sagrada y ceremonial, el carácter de solemnidad y misterio del rezo, incluso de la habitación en la que su padre realizaba las ceremonias. Ello acompañado de la decisión de su padre, reconoce que le llevó inmediatamente a una escena que le inquietaba en su infancia, la del sacrificio de Isaac. Cuando un policía (disfrazado de murciélago en el sueño que Kofman titula *Cauchemar* al que nos remitimos anteriormente) llama a la puerta en busca del cabeza de familia, la madre, Fineza, miente y le dice que su marido no está en casa. Sin embargo, Berek sale de su cuarto y se entrega. Fineza intenta convencer al policía de que no se puede llevar a su marido arrestado, dado que el menor de sus hijos no tenía aún dos años —no se arrestaban a padres con hijos menores de dos años—, además, añadió que estaba embarazada. Ante estas mentiras, *recursos piadosos*, Kofman siente rechazo, incomodidad e, incluso, vergüenza: su hermano era mayor de dos años y no tenía noticia del embarazo de su madre. De hecho, logra salvarla de esa inquietud el hecho de que parecía que iba a tener otro hermano. Finalmente, ante la entrega voluntaria del padre y la mentira de la madre, el policía decide llevar a ambos a comisaría. Los seis niños se quedan solos, salen a la calle y:

[...] apretados unos contra otros, llorando con fuerza y gritando [...] no puedo dejar de pensar en esta escena de mi infancia, en la que seis niños, abandonados por su padre, solo pudieron gritar ahogadamente, con la certeza de que no volverían a verlo nunca más: «oh papá, papá, papá»<sup>78</sup>.

Aquí Kofman deja ver su brillante ingenio y relaciona ese llanto con las lamentaciones griegas *o popoi, popoi, popoi*<sup>79</sup>, con las lamentaciones de esos niños gritando «oh papá, papá, papá». En este punto podríamos considerar que hay una inversión en el valor del sacrificio de su padre, lo que conlleva cierta ambivalencia hacia su figura: antes de que se entregara, parecía fascinada por la fuerza y la devoción de su padre; en cambio,

<sup>78</sup> *Calle Ordener, calle Labat*, p. 29.

<sup>79</sup> Expresión trágica griega, que expresa aflicción y angustia. Kofman remite en especial a los lamentos de Cassandra en el *Agamenón* de Esquilo, como un grito inarticulado de dolor y pena. Cf. Léon Clédat. *Dictionnaire étymologique de la langue française*. París: Hachette, 1920, p. 337, aparece relacionado en Aristófanes con el grito de un pájaro. La doctora en filología clásica Sarah Ruden en su ponencia *Translating Exclamations in Aeschylus*, con respecto de los lamentos de Casandra en específico sostiene que se trata de un lamento lírico de horror y pánico, expresión de agonía y pena. Disponible en: <https://classicalstudies.org/annual-meeting/148/abstract/translating-exclamations-aeschylus>



cuando su padre se aleja con el policía y con su madre hacia la comisaría, Kofman escribe «no puedo dejar de pensar en esta escena de mi infancia en la que seis niños, *abandonados por su padre*, solo pudieron gritar ahogadamente», aquí el sacrificio para salvar a su familia, bajo la certeza de que tras este episodio no volvieron a verle jamás, se transforma en un tremendo y asfixiante abandono. En este sentido, no es despreciable que el primer escrito en el que nuestra filósofa alude a la muerte de su padre lleve por título *Paroles Suffoquées* (palabras ahogadas, asfixiadas, sofocadas). La última señal de vida que tienen de su padre es una postal enviada desde el campo de concentración de Drancy, donde llevaban a los prisioneros antes de enviarles a los campos de concentración-extermínio. Desde aquí, les llega una postal escrita por otra mano que no era la de su padre: había sido escrita en francés por otra persona, puesto que su padre solía escribir en yiddish o en polaco. La postal, de esta manera, se convierte en signo de la desapropiación absoluta a la que se sometió a los apresados. Objeto que se convierte en la marca de lo siniestro: lo más familiar, su padre, en la postal se convierte en lo más extraño: una escritura que no es la suya. Tras la guerra, los deportados regresan. Kofman y su madre recibirán el certificado de defunción de su padre en Auschwitz. Más tarde, en la sinagoga encuentran a un hombre que cree haber conocido a su padre, que les cuenta cómo fue el asesinato de Berek Kofman: murió a manos de un kapo que era un carnicero judío, «lo mató a golpes con un pico y lo enterró vivo un día que se negó a trabajar»<sup>80</sup> porque era *Sabbath* y quiso respetarlo. Gesto que se ha señalado en el apartado anterior como el único gesto de libertad radical posible en un campo de exterminio.

A partir de estas páginas escritas por Kofman, muy brevemente resumidas aquí, proponemos una separación abismal entre las figuras materna y paterna. A partir de la escena del arresto —recordemos que es la que abre la autobiografía o la herida particular de Kofman<sup>81</sup>—, ambas figuras podrían representar el esfuerzo de salvación de la familia: el padre a través del sacrificio y la madre mediante la astucia y el engaño. Ambos tratan de proteger a su familia, pero uno causa fascinación en Kofman y la otra, bochorno. Uno irá revestido con el misterio y la fuerza de lo sagrado, de la ley, de la cultura, mientras que la otra figura es el intento de convencer con la artimaña, revestida de lo cotidiano, apoyándose en la maternidad, en el cuerpo, dueña del espacio de su casa, administradora y defensora de la familia, de la unidad y del hogar a cualquier precio. Con esta consideración en mente, podríamos trazar un recorrido que una ambas figuras con los objetos que Kofman nos presenta en el primer capítulo, a saber: un *bolso*, de la madre, que guarda dentro de sí los restos del padre, y una *pluma*, del padre; en principio lejos del alcance de Kofman, pero que logra rescatar, salvando al padre en su recuerdo y, quizá, otorgándole de nuevo cierto misterio, cierta aura sagrada, consagrándolo a la escritura, y dejándose forzar para escribir y escribir acerca de ello.

### **2.3. Ley del padre, organizadora de la casa judía**

Nuestra autora comienza a plasmar recuerdos de su infancia. Entre estos destaca la atmósfera religiosa y sagrada que reinaba en su casa. Al ser su padre rabino, todos en casa estaban sujetos a las prohibiciones correspondientes de una manera especial, sobre todo las

---

<sup>80</sup> *Calle Ordener, calle Labat*, p. 32.

<sup>81</sup> Ahondaremos en la cuestión de la biografía como la puesta por escrito de un desgarró a propósito de *Autobiogriphes* en el cuarto capítulo de nuestro trabajo.



que tenían que ver con la dieta. Sentían pánico ante la posibilidad de equivocarse en alguno de los elementos que componían los rituales, como confundirse de plato o encender la luz un día de *Sabbath*. Su padre aparece como la encarnación de la ley y, en este caso concreto, de la ley sagrada. Kofman nos confiesa que de niña le encantaba cantar canciones en hebreo y escuchar los cuentos tradicionales. También disfrutaba de la fiesta de Pascua judía, aunque reconoce que sentía verdadero terror durante la primera noche en la que se dejaba una silla libre en la mesa, con un plato, para que el profeta Elías tomara asiento. También le gustaba la fiesta del Purim, una gran festividad judía donde se lee el rollo de Esther, acompañado del ayuno y la oración. En ella participan los niños, que se suelen disfrazar. Recordando esta festividad, escribe Kofman: «mi madre nos aterrorizaba poniéndose máscaras terribles»<sup>82</sup>. Desde una cierta perspectiva panorámica de los textos de Kofman, podemos sostener que algunas de estas imágenes que le inquietaban del mundo de la calle Ordener, impregnado por el judaísmo, volverán a parecer de forma reiterada, a través de desarrollos y lecturas teóricas a lo largo de su obra. De lo expuesto en estos últimos párrafos, podemos pensar que tanto el tema de las máscaras, de lo siniestro, como el profeta Elías que hace acto de presencia sin mostrarse irrumpiendo en el seno familiar, en lo más íntimo — como si del mismo Hombre de la arena se tratase—, y toda esa atmósfera que inquieta a la autora, tomarán lugares teóricos en las apuestas intelectuales de Kofman.

#### 2.4. La persecución: calle Marcadet

Después del arresto de Berek, Fineza Kofman se encargó de ocultar a sus hijos. Los dos niños más pequeños fueron enviados al norte de Francia a una guardería. Annette fue enviada a Nonancourt, bajo la tutela de una mujer judía comunista. Rachel, Aaron y nuestra autora se ocultaron en Merville, cerca de Nonancourt. Aquí comienzan ciertas penurias provocadas por la incomodidad de la vida rural como, por ejemplo, que tuviera que andar cinco kilómetros para llegar a la escuela, el único lugar donde Kofman encontraba cierto bienestar y gracias a eso, nos confiesa, «lograba tolerar un poco la separación de mi madre».<sup>83</sup> Por lo demás, lloraba y se negaba a comer cerdo. Kofman achaca esta negativa no tanto a seguir la ley judaica sino a un recurso para volver junto con su madre. De hecho, su propia hermana será la que avise a su madre para que hiciera algo ante el comportamiento de nuestra filósofa e impidiera, de esta forma, que descubrieran que eran judíos. Sin embargo, el peligro para Kofman era otro, y escribe: «El verdadero peligro: estar separada de mi madre»<sup>84</sup>. En medio de la persecución a los judíos, de las continuas huidas, de los cambios de dieta y de entorno, el verdadero peligro era estar separada de su madre, el riesgo de muerte o de arresto no estaban al mismo nivel, por lo que delatar su judaísmo por no comer cerdo resultaba un buen precio a pagar si conseguía el reencuentro con su madre. A continuación, nos presenta toda una batería de hechos más o menos traumáticos que tienen que ver con separaciones con su madre que desencadenan la angustia, el llanto, nerviosismo, gritos e incluso, en algún episodio conlleva el desmayo. De aquí se pueden extraer ciertas consecuencias ante la sensación de abandono, y más tarde, relacionado con el sentimiento de culpa por ser ella la que abandona. Cuando experimenta abandono, nos relata que se chupa el dedo —lo que tiene que ver con un registro oral—, deja de comer o deja de hablar.

<sup>82</sup> *Calle Ordener, calle Labat*, p. 38.

<sup>83</sup> *Ib.*, p. 46.

<sup>84</sup> *Ib.*, p. 49.

A veces grita. Señales que aquí leemos como cierto bloqueo o impedimento que tiene que ver con aquello que entra o sale por la boca —es importante también resaltar que el vómito y las náuseas tienen un lugar central en estas escenas de abandono—. Tanto la negativa a hablar como a comer se podrían ver como una manera de rechazo muy consciente, como una especie de rebeldía o de reivindicación. Sin embargo, más que como autocontrol, puede ser visto, y más tratándose de este texto, como una impotencia de hablar, con una incapacidad para digerir que le lleva a expulsar vía vómito la comida, vía grito lo que no puede hablar. Tales comportamientos se relacionan directamente con el texto de *Paroles suffoquées*, donde queda planteada la imposibilidad de articular palabras cuando en la garganta se anudan dos pulsiones: la de decirlo *todo* y la imposibilidad de decir algo referido al trauma.

Ante el comportamiento de Kofman, su madre decidió que lo mejor sería esconderla en París para poder verla a menudo. Fue acogida en la calle Département, aguantó una semana. Después pasó al hospital Claude-Bernard, donde vivió aislada en el área de contagiosos, aguantó tres días. Fue a una pensión en la calle Ménages, donde descubrió los dormitorios compartidos. Otro recurso fue ocultarla en una casa de niños judíos, en la calle Lamarck. Según llegó vomitó. Su madre, tras realizar los trámites necesarios, regresó a por la niña dados sus gritos y llanto. Gracias a esto, Kofman sin saberlo escapó a la redada que hubo en esa casa. Fineza interpretó como un milagro que su hija se salvara de la deportación, así que la mantuvo ya siempre a su lado. Este reencuentro fue definitivo y feliz. Abre una nueva experiencia del hogar en la calle Ordener: una casa en la que solo estaban su madre y ella, en un idilio en el que *no faltaba nada y no hacía falta nada*. Se trataba de un hogar cálido en el que ella se convirtió en *maestra* de su madre, enseñándole a leer y a escribir en francés. Hacían punto juntas y nos confiesa que tenía de nuevo a su madre para ella sola durante días enteros, salvo cuando las visitaban algunas amigas u otras esposas de deportados. Siempre atentas a los rumores de redadas, cuando se sentían en peligro se escondían por las noches en distintas casas, aunque en la que más frecuentemente se escondían era en la casa de la calle Labat.

Kofman sitúa en el 9 de febrero de 1943 a las ocho de la noche el acontecimiento decisivo que supondrá la ruptura del idilio y la separación con la madre<sup>85</sup>: llamaron a la puerta y entró un hombre avisando a su madre de que ella y sus seis hijos estaban en la lista de esa noche para que fueran arrestados y deportados. Dejaron todo tal y como estaba y se marcharon a la casa de la calle Labat, separada de la calle Ordener por la calle Marcadet. El recorrido de esta calle le parece interminable y vomita en el camino, como ya nos transmitiera a través de sus sueños. Al llegar a la casa de Mémé aquella noche, dice Kofman: «Aceptó alojarnos una noche y nos ofreció natillas. Estaba en bata, y la encontré muy bella, dulce y cariñosa. Casi me olvidé de lo que nos había llevado a su casa aquella noche»<sup>86</sup>. Una imagen que aliviaba a una niña que acaba de sobrevivir a la amenaza de muerte. Casi puede borrar lo traumático. Tras este acontecimiento, no pudieron volver a la casa de la calle Ordener puesto que la Gestapo, al no encontrarlas en el piso, destrozó sin miramiento alguno la casa. Fineza regresó para recoger algunos útiles, cubiertos de plata y fotos —más tarde Kofman

---

<sup>85</sup> Más tarde relatado bajo la deformación de un sueño publicado como el anexo *Cauchemar en Comment s'en sortir ?*

<sup>86</sup> *Calle Ordener, calle Labat*, p. 54.

se hará con una de esas fotos y quién sabe si rescató en ese momento también la pluma del padre—. De un día a otro se quedaron sin casa, lo que las condenaba a una peligrosa errancia de escapada, acorraladas en una búsqueda constante, «sin poder mostrar ya sin peligro nuestra estrella amarilla y sin saber a dónde ir»<sup>87</sup>. Nunca volvió Kofman a esa casa, *salvo en sueños*. Tras la guerra fueron realojadas en el callejón Langlois, en un edificio sin comodidades, ni electricidad ni agua caliente. Estuvo allí hasta el 1957, puesto que su madre fue realojada en unos Pisos de Protección Oficial cerca de Buttes-Chaumont.

En esta casa de la calle Labat pasaron toda la guerra. Aunque Fineza intentó ocultar a Kofman junto a unos curas. Esto no entraba en los planes de la filósofa porque suponía un posible bautizo, ante el cual, tanto ella como su madre se consolaban pensando que tan solo era una medida desesperada que, una vez pasada la guerra, se anularía. Con todo, Kofman a punto del bautismo siente que lo que está en juego es mucho más que separarse de su madre, por lo que huye del templo cristiano y se ve sola en la calle, toma el metro y marcha a la calle Labat. Viendo esta reacción, tanto Mémé como Fineza pensaron que lo mejor era que Sarah se quedara con ellas. Y, si bien es cierto que escapó al bautismo cristiano, no pudo resistirse al de Mémé. Su nombre pasó de ser «Sarah» a ser «Suzanne», la razón de este nombre era que estaba al lado del de Mémé (Claire) en el calendario. Por lo que, pese a haber escapado al ritual cristiano, finalmente, su nombre fue elegido por los santos. Mémé también cambió la dieta que llevaban. Fineza intentaba preparar siempre que podía la comida kaser, pero Mémé la consideraba perniciosa —Kofman no pasa por alto los prejuicios antisemitas en los que caía Claire—. Por otro lado, Kofman se hacía pasar por la hija de Mémé y de este modo, ambas disfrutaban de paseos tranquilos. De hecho, Kofman reconoce que le gustaba «oírla fingir ante los comerciantes que era su hija»<sup>88</sup>, hasta el punto de en sus salidas llega a olvidarse de su madre. Fineza se quedaba en casa por miedo a que las descubrieran. Kofman nos confiesa que nota como a su madre le costaba aceptar la ternura y cariño que manifestaba Mémé hacia ella. Pero no era a la única que acuciaban los celos, pues como a Mémé le gustaban mucho los niños y cuidaba a otra niña por el día, Kofman se sentía celosa. En cualquier caso, Mémé ofrecía un cariño y muestras de afecto que no acostumbraban en la familia de Kofman, pues los abrazos y los mimos, según nos transmite la autora, eran escasos y poco evidentes. Mémé, en este entorno amoroso, transformó poco a poco a nuestra filósofa: le cambió el peinado, la vistió de manera arreglada y cuidada. La enseñó a reciclar los vestidos viejos y a coser. Pero, sobre todo, la acostumbró a una nueva dieta<sup>89</sup> para que mejorara su salud y su aspecto. En este punto, se enfrentan radicalmente las dos figuras maternas, una que ponía sobre el plato carne poco hecha y otra que ponía la carne a secar durante horas y horas para después hervirla. Ambas, en cualquier caso, figuras poderosas que imponen sus leyes dentro de la casa y sobre el cuerpo de la niña que fue Kofman, que en la casa de la calle Labat llegó a comer carne de cerdo y manteca. Esto es más que destacable, pues anteriormente siempre que le habían ofrecido comer carne de cerdo, se había negado en rotundo, incluso arriesgándose a que la denunciaran por judía. Aun así, la niña vomitaba mucho y Mémé la regañaba. Escribe la autora que, de algún modo, su cuerpo rechazaba ese cambio, que supone una inmersión en

<sup>87</sup> *Ib.*, p. 56.

<sup>88</sup> *Ib.*, p. 70.

<sup>89</sup> Como reflejo del cambio en cuanto a la alimentación encontramos el texto anteriormente citado: *Sacrée nourriture*. Disponible en: [https://www.persee.fr/doc/grif\\_0770-6081\\_1997\\_hos\\_3\\_1\\_1926](https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1997_hos_3_1_1926)

un mundo extraño y absolutamente distinto al suyo. Lo que viene de fuera y es extraño al cuerpo de nuestra autora terminaba por ser expulsado, rechazado. También le produce un desdoblamiento en su identidad: ahora tiene otro nombre, pasea siendo hija de otra mujer, además, descubre costumbres encantadoras como los mimos y el cariño.

La imposición —por muy sutil que fuera— que realiza Mémé sobre la dieta nos permite ver otro aspecto que es fácil que pase desapercibido pero que contribuye a dibujar su otra cara, esa que a veces se le revela a Kofman ante la que siente una tremenda inquietud. Mémé tenía un amigo llamado Paul, que una vez por semana iba a cenar con Mémé. Kofman confiesa que se sentía desubicada y extrañada cuando ocurrían estos encuentros, puesto que era incapaz de reconocer a su Mémé. Su rostro era otro, se acicalaba, se maquillaba y cuidaba de manera especial su imagen. Además, esas noches en las que acudía Paul, Kofman debía dormir en el dormitorio de su madre. Paul aparecía como el profeta Elías que mencionamos hace un momento o como el mismo Hombre de la arena: aparecía como intruso, como el extranjero —pero ya conocido de alguna manera— dentro del seno de lo familiar, de lo propio, de lo idílico y que llega para quebrarlo. La mirada de Mémé hacia Paul era la prueba manifiesta de que no tenía ojos exclusivamente para Kofman. Señalamos este episodio en conexión con otro para revelar la importancia de que leamos el rostro como el lugar donde se revela lo siniestro: lo familiar y lo extraño a un tiempo. Quizá el desasosiego que le causaban las apariciones de la figura de Paul en la vida de Mémé, tenga que ver algo con el *no querer saber* de la sexualidad. Estaba acostumbrada a ver a Mémé con el pecho descubierto, por ejemplo, pero le inquietaba el hecho de que se maquillara o de que refinara sus modales, lo que se puede interpretar como poner en juego algo de la seducción, que a Kofman le causaba rechazo. Con respecto de esto, no podemos dejar de señalar, como veremos a propósito de nuestra investigación, que el tema de la seducción será recurrente en la obra de Kofman. Los únicos momentos en los que se percibe cierto rechazo hacia Mémé son en los que aparece Paul como tercero. También podría entenderse como rechazo a la figura paterna como el que viene a quebrar el idilio edípico entre niño y madre. No obstante, encontramos problemática esta lectura dado que la figura misma de Mémé representa, en su ambivalencia, la ley del padre, dando un nombre, unas costumbres, una educación, etc. Con respecto a este sentimiento de lo siniestro de reconocer lo extraño en lo íntimo, en lo familiar, hay un rostro que tiene un lugar privilegiado a saber, el del padre, así encontramos el siguiente fragmento:

De este período de la vida de mi padre, anterior a su matrimonio, conservo una vieja foto de color sepia, toda destrozada, que me estremece todavía hoy día intensamente y me oprime el corazón. Tiene los brazos cruzados y se ve claramente una de sus manos. (...) todavía no tiene barba ni sombrero. Todavía no sabe lo que le espera<sup>90</sup>.

Otro aspecto que Kofman nos confiesa como *inquietante* de Mémé roza lo hipocondriaco, ya que siempre estaba preocupada por la salud y por la alimentación, atenta al menor síntoma del funcionamiento del organismo. Tenía un diccionario médico siempre a mano y Kofman observaba con horror sus ilustraciones: todo era tan obsceno, tan íntimo e invasivo como Mémé misma, frente a un terreno sagrado divino que hacía caer del lado del tabú todas estas cuestiones.

---

<sup>90</sup> Calle Ordener, calle Labat, p. 75.

Poco a poco, a medida que Kofman presta más atenciones a Mémé y que su madre se encierra en su dormitorio y deja de participar en las tareas del hogar y en la vida en común. Teniendo lo expuesto en cuenta, la angustia de Fineza podía localizarse en tres focos específicos, todos ellos dentro del marco general de estar bajo constante amenaza de muerte: no tenía noticias de su marido, no podía visitar a sus hijos y no podía impedir la transformación que Mémé estaba produciendo en su hija. Esta nos confiesa que era como si hubiera enterrado todo su pasado. Señal de ello, nos dirá, era la alimentación a la que se había acostumbrado: «me encantaban los filetes poco hechos»<sup>91</sup>. Junto a Mémé vivía momentos muy felices, que le hacían olvidarse de todo, de hecho, escribe que apenas se acordaba de su padre. A este olvido le acompaña la incapacidad de hablar en yiddish, aunque sí que lo comprendía. Esto se suma a lo que apuntábamos anteriormente con respecto del habla, podríamos suponer en esta incapacidad de hablar el impacto de lo traumático. Por un lado, represión de la ausencia, controlada por medio de otra figura que actuaba las veces de padre; frente a la ley materna, Mémé imponía su ley: ni religión, ni yiddish, ni costumbres inmorales. Por lo que la adquirida incapacidad para hablar la lengua materna y de todo aquello que regía en el mundo Ordener es una defensa represiva de supervivencia no solo material, sino también psíquica. Con respecto de este mundo maravilloso de paseos por París y escapadas de fin de semana al campo junto con Mémé, surge una frase que no deja de parecernos escalofriante en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, en concreto en París durante la ocupación, es decir, en concreto cuando Kofman (y su madre, y Mémé por ayudarlas) estaban bajo una constante amenaza de muerte. La frase es la siguiente: «¡Lo que temía, ahora, era que la guerra acabara!»<sup>92</sup>, pues suponía el fin de la relación *idílica* que mantenía con Mémé, el fin del mundo de la casa de calle Labat.

## 2.5. La caída del ídolo

De hecho, Kofman escribe que el fin de la guerra para ella «Fue un verdadero desgarró. De la noche a la mañana, tuve que separarme de quien, ahora, quería más que a mi propia madre»<sup>93</sup>. Llegó el fin de la guerra y con él, el día de la liberación, en el que marcharon a los Campos Elíseos para celebrarlo. A Kofman le indigna y no entiende que los únicos sentimientos que albergara su madre en ese momento hacia Mémé fueran de odio y de desprecio, pues había arriesgado su vida al ocultarlas. En el ritmo de la escritura y en el tono empleado hay un cambio brusco. Aparece un tono violento, rebelde, indignado. El mundo de la calle Labat sufre su particular apocalipsis.

Tras la liberación de París, los intereses de Fineza Kofman eran tener noticias de su marido, reunir a su familia y tratar de recomponer y recuperar lo que la ocupación les había arrebatado. Lo que supuso que Kofman tuviera que dormir con su madre en una «miserable habitación de hotel [...] donde un hornillo de gas butano [...] servía para recalentar los platos ya preparados»<sup>94</sup>. Escena que es la opuesta a las de la cocina de la casa de la calle Labat y entra en confrontación directa con el mundo de la calle Labat, inundado de amor hacia Mémé, donde cocinaban y lograron, incluso a pesar de las restricciones de alimentos, comer

<sup>91</sup> *Ib.*, p. 79.

<sup>92</sup> *Íd.*

<sup>93</sup> *Ib.*, p. 80.

<sup>94</sup> *Ib.*, p. 83.

pan blanco todos los días. Estas imágenes contrapuestas sirven para ilustrar el *entre* particular que habita en Kofman. Para reforzar esta confrontación, recordamos otra escena, también en una habitación de hotel, pero esta vez con Mémé, cuya atmósfera era de cariño y fascinación, de felicidad. Por el contrario, la situación descrita en el hotel con su madre es áspera y violenta.

Y de nuevo, vuelve a aparecer la comida como elemento que concreta la diferencia que permite este *entre*. Como consecuencia, una vez más, Kofman deja de comer, pero no se niega esta vez por el abandono de su madre o la ausencia de esta, sino por la de la persona que más quería, por la separación de Mémé. Lloraba todo el tiempo, por la ausencia de su *otra* madre. Ante esta situación, Fineza consiente que su hija vea a Mémé, aunque al precio de castigos y represalias si Kofman se entretenía demasiado y se retrasaba. Esto termina desembocando en serias fricciones y sentimientos enquistados entre madre e hija, quien cada día toleraba menos a su madre y la convivencia con ella. Tanto es así, que un día decidió huir de ella para refugiarse en casa de Mémé y quedarse con ella. Sin embargo, como la ley amparaba a Fineza y no a Mémé o a Kofman, aquella denunció a Mémé para recuperar a su hija, y alegó intento de abuso hacia Kofman y maltrato hacia ella misma. Durante el desarrollo del juicio, Kofman, sin poder aguantar más, mostró las marcas de los correazos de su madre, dejándola en evidencia, lo que terminó derivando en que el tribunal resolviera que la niña había de quedarse con Mémé.

La mujer rebosante de alegría telefoneó a su amigo Paul desde una cabina de la calle Marcadet, informándole de la noticia. Ante estas palabras, Kofman experimenta cierto malestar: no se siente triunfante, ni feliz, sino intranquila, y declara: «tenía miedo. Miraba a uno y otro lado de la calle, como si acabase de cometer un crimen, como si fuese de nuevo “buscada”»<sup>95</sup>. Había dejado en evidencia a su madre delante del tribunal, la había abandonado y ahora la culpa de haber amado a Mémé como su otra madre, de haber sido fascinada por los filetes prácticamente crudos, de ser incapaz de hablar en su lengua materna, de haber olvidado el rostro de su padre y de desear que la guerra no acabara nunca, se convierte en su perseguidora. Su madre, evidentemente, no se conformó con la resolución del tribunal y, junto a dos hombres fue a buscar a su hija. Logró llevarse a la niña entre forcejeos, a pesar de que Kofman confiesa que se sentía aliviada.

Tras esta exposición de los episodios de su niñez Kofman recuerda la obra de Leonardo da Vinci titulada *La Virgen, el niño Jesús y Santa Ana*<sup>96</sup>, a través de la que se ofrece el triángulo entre las tres mujeres: la madre, la niña y la *otra* mujer (recordemos que Mémé en francés puede traducirse como ‘abuelita’). Cuadro que, por otro lado, será el que ilustrará la portada de su primer libro, regalo a la(s) madre(s). Según el comentario de Freud en *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*<sup>97</sup>, en esta representación encontramos la síntesis de la infancia de Leonardo, caracterizada por el desdoblamiento o la multiplicación de las figuras maternas, concretadas en Catalina —madre biológica de la que es separado antes de los cinco años— y Donna Albiera —la esposa de su padre, madrastra joven y delicada—. Según Freud y su análisis de la obra, la figura que exhibe cierta sonrisa será la de Catalina; una sonrisa que pretende encubrir y negar la envidia y los celos de tener que

---

<sup>95</sup> Íd.

<sup>96</sup> 1510-1513. Museo del Louvre, París.

<sup>97</sup> O. C. Vol. XI. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.

ceder a otra mujer su hijo, a riesgo de que suplante su función y su lugar en el corazón y en la vida de su niño. Quizá Fineza Kofman se pueda identificar con Catalina y Mémé con Donna Albiera. En cualquier caso, de las dos, ¿quién sería la portadora de la sonrisa encubridora?

Es oportuna esta pregunta dada la ambivalencia que se revela en cada una de las dos mujeres, en tiempos y circunstancias distintas, sostenemos que ambas han sido tanto Catalina como Albiera. Pues no hay que perder de vista a Mémé, como la portadora de semblantes, ambigua, que se dibuja cariñosa y atenta, pero a la vez censuradora de su condición judía. Aquella que le da un nuevo nombre, le da una nueva identidad. Aquella que ante su inmensa alegría por quedarse con Kofman, esta siente inquietud, *como si acabase de cometer un crimen*. Ambas representantes de lo idílico perdido e irrecuperable, de la violencia, de la imposición y de la invasión; de la fascinación. Propiciadoras de la relación de Kofman con la tarea educativa. De la artimaña, del engaño, del cambio de identidad, de la aceptación y del rechazo de las costumbres, volviendo, a su vez, la ley del padre endeble, flexible, que queda al margen de un mundo de mujeres, donde reina la ambivalencia de la propia Ananké al nivel del dominio de la ley del padre<sup>98</sup>.

Retomamos aquí la cuestión del rostro que tratamos unas líneas arriba, puesto que Kofman menciona una escena particularmente angustiante para ella de una de sus películas favoritas, *The Lady Vanishes*<sup>99</sup>, de Hitchcock. En un momento determinado de la película le sobreviene una angustia inmensa cuando ve a una «entrañable viejecita, miss Froy, sentada en el tren enfrente de la protagonista adormecida [...] desaparece»<sup>100</sup> y de repente, miss Froy es suplantada por otra mujer. El momento de máxima angustia llega cuando la protagonista busca a la entrañable señora y le dicen que esta nunca estuvo en el tren:

[...] lo insoportable para mí es siempre la percepción brutal, en lugar del bondadoso rostro «maternal» de la anciana [...] la brusca visión del rostro de la suplantadora [...] un rostro espantosamente duro, falso, huidizo, amenazante, en lugar de aquel otro tan dulce y sonriente de la buena señora, precisamente cuando se esperaba volver a encontrarlo<sup>101</sup>.

Este *impacto*, resultado de la experiencia de lo siniestro, se hila con el tema recurrente en sus escritos del doble, del desdoblamiento, la imposibilidad de una identidad fija y única, sino en constante devenir, la caída del velo que muestra otro velo. Una *sonrisa encubridora* que esconde otra cosa, como aquella de Mémé que la inquietó cuando comunicaba a Paul por teléfono que *se quedaba con la niña*. La caída del ídolo, de la máscara, bajo la cual otra máscara se revela como suplantadora, irreconocible, y deja paso a que entre máscara y máscara haya una ausencia representante de la nada. Las últimas líneas de este libro, se las dedica a Mémé y su muerte. Kofman no pudo acudir a su funeral. El sacerdote, en el funeral, recordó que había salvado a una niña judía. Ella no estaba en el funeral, esa niña judía tampoco podía estar ya en ningún otro lugar.

<sup>98</sup> En las páginas 180-184 de nuestra exposición tendremos oportunidad de acercarnos a la figura de Ananké. En el capítulo 13 podremos ver la manera en la que Kofman plantea el dominio de Ananké o la ley de la madre al mismo nivel de la ley del padre, ambas regidores y desarrolladores del sujeto.

<sup>99</sup> Reino Unido: 1938.

<sup>100</sup> Calle Ordener, calle Labat, p. 87.

<sup>101</sup> *Ib.*, pp. 87-88.





### 3. Distancia infinita y aporía: *Paroles Suffoquées*

En este apartado trabajaremos el texto publicado en 1987 en la editorial Galilée, dentro de la colección *Débats* titulado *Paroles suffoquées*<sup>102</sup> (Palabras sofocadas) con el fin de destacar la importancia del reconocimiento de la alteridad radical, de la distancia infinita<sup>103</sup> o de lo que supone para Kofman que Auschwitz sea, aunque ahora haya adquirido la forma de amenaza. Distancia infinita, alteridad radical, Auschwitz, conceptos e imágenes límites en la obra de Kofman que nos ayudarán a adentrarnos en su obra y, cómo no, también en su vida. Hemos considerado oportuno incluir este análisis en la primera parte dedicada a la biografía de Kofman tomando el presupuesto presentado por Feyertag según el cual la vida y la obra de nuestra filósofa no son claramente distinguibles, construyéndose una a partir de otra y viceversa. La clave de introducir aquí este análisis reside en que es justamente es aquí donde Kofman nos presenta la muerte de su padre, sin embargo, no la *relatará*, sino que la mostrará a partir de datos historiográficos; recogidos en una obra que plasmará el horror, el dolor y el sinsentido que suponen los campos de exterminio. En este texto nos encontramos con tres nombres de manera continua, tanto es así que Kofman los trae desde el principio en su dedicatoria, destinada a la memoria de su padre, a Robert Antelme y a Maurice Blanchot.

Comienza citando cuatro textos de Blanchot: uno extraído de *Le pas au-delà*<sup>104</sup> (El paso (no) más allá) y los tres restantes de *L'écriture du desastre*<sup>105</sup> (La escritura del desastre). En ellos se ofrece el hilo conductor del ensayo, a saber: Auschwitz, presentado como punto absoluto de la historia, marca una ruptura radical por la que ya no hay continuidad posible, ni discurso que dé sentido al mundo de una vez por todas. Los libros siguen siendo leídos, se sigue hablando e, incluso, se sigue muriendo, pero después de Auschwitz, ninguno de estos fenómenos será lo mismo. El ser humano ha quedado en un extravío entre el no poder decir y, sin embargo, tener la responsabilidad y el anhelo de hacerlo. En consecuencia, las palabras se apilan en la garganta asfixiando o son sofocadas, apagadas, calladas. Los adjetivos que podamos emplear para describir aquello, se revelan incapaces de apresararlo en su sentido. Kofman se hace eco mediante estos textos de que no hay palabra que pueda evocar la aniquilación. Es más, el peligro que resulta del intento de adjetivar es una banalización, pues el contenido que debería acompañarlos es imposible que aparezca en el discurso. Quizá, si aparece sea por un silencio, una ausencia, a través de la

<sup>102</sup> París: Galilée, 1987.

<sup>103</sup> Para lo siguiente tomamos como referencia la siguiente cita de Blanchot: «La que habría [la relación] entre el hombre y el hombre, si no hubiese nada más que el intervalo representado por la palabra «entre», vacío tanto más vacío cuanto que no se confunde con la pura nada. Se trataría de una separación infinita, pero dándose como relación en esta exigencia que es el habla. [...] Sí, ¿qué quiere decir eso? Primero, que el hombre, en esta relación en lo más alejado que hay del hombre, viniendo hacia él como lo irreductiblemente Distante; en este sentido, está mucho más separado de él que lo está del límite del Universo, o de lo que lo estaría de Dios mismo. Eso quiere decir también que esta distancia representa aquello que, del hombre al hombre, escapa del poder humano —que lo puede todo. Allí donde cesa mi poder, allí donde cae la posibilidad, se designa esta relación que funda la pura falta en el habla», *Conversación infinita*. Madrid: Arena Libros, 2008, p. 86.

<sup>104</sup> Maurice Blanchot. *Le pas au-delà*. París: Gallimard, 1973. Traducción al castellano: *El paso (no) más allá*. Trad. Cristina de Peretti Peñaranda, intro., José M<sup>a</sup> Ripalda. Barcelona: Paidós, 1994.

<sup>105</sup> Maurice Blanchot. *L'écriture du desastre*. París: Gallimard, 1980. Traducción al castellano: *La escritura del desastre*. Trad., Cristina de Peretti, Luis Ferrero Carracedo. Madrid: Trotta, 2015. También: *La escritura del desastre*, Trad. Pierre de Place. Venezuela: Monte Ávila, 1990.

que pueda hacerse manifiesto el agujero, el abismo que marca Auschwitz como ruptura y punto de no retorno. En estas páginas, nos hacemos responsables y partícipes, de un modo impotente y humilde, de aquella deuda que sintieron Kofman, Blanchot, Antelme... y por ello, no queremos dejar de denunciar el olvido de la barbarie, siendo conscientes de que aquí, no podremos acercarnos al acontecimiento *absoluto* de la historia.

Kofman, recuerda la reformulación del imperativo kantiano que hace Adorno como principio que debe guiar la acción: pensar y actuar de manera que Auschwitz no se repita, que nada parecido ocurra de nuevo y, de esta manera, aparece como criterio de actuación, de pensamiento. Es un *hecho absoluto* que marca el fin de la historia, no un concepto o una palabra que nombre *algo*. Lo que queda tras este hecho absoluto, no es productivo, es decir, que no produce nada, ni saber, ni discurso: no puede *cultivar* nada. Es estéril, y lo es, precisamente, porque lo que representa es una ruptura, un agujero del cual no se puede extraer nada más allá que el sentir horror. Lo especulativo, ante este *sentir horror*, lo que haría es, por medio de las palabras, intentar mitigar esta angustia. Nuestra autora parte desde aquí, como intelectual judía y superviviente del Holocausto, para hacer recordar. No obstante, va más allá de querer honrar la memoria de las víctimas del Holocausto. Lo central en el trabajo de Kofman es destacar y poner el punto de mira en el rechazo, la repulsión, del otro en todo su horror, el otro como *abyecto*<sup>106</sup>. El otro, encarnado en la figura del judío, del extranjero, de la mujer, de todo aquello distinto, representa lo que no se puede soportar y, por ello mismo, se intenta someter bajo la omnipotencia de la muerte, del exterminio. Hay una distancia infinita entre uno y el otro, representante de lo extranjero, de lo extraño, de lo inquietante (de la diferencia). Una distancia insalvable, infranqueable. En *Paroles suffoquées* se hablará de una relación con el infinito, que concierne al vínculo entre personas, también a quien trata de hacerse cargo de lo que ocurrió en Auschwitz y, en definitiva, afecta a aquellos que se hacen cargo de una deuda infinita, de una culpa infinita y de un duelo irrealizable.

Hemos dicho que después de Auschwitz, la muerte no puede volver a ser entendida como se comprendía antes de que llegara el Holocausto. Al respecto, dice Kofman: «los hombres no mueren verdaderamente, sobreviven a la muerte, porque lo que ha tenido lugar —allí— sin tener lugar, la muerte en Auschwitz ha sido peor que la muerte»<sup>107</sup>. El padre de Kofman murió en Auschwitz por ser judío. Ante esto, la filósofa se pregunta por lo que le impide decirlo y, a la vez, por aquello que le obliga a decirlo<sup>108</sup>: a mitad del relato se muestra la imposibilidad en las palabras quebradas, desfallecidas, sofocadas; incapaces de llegar a un sentido que quedó perdido en el infinito, en la atrocidad infinita cometida. Un intento de relato sobre algo que se escapa a la representación, a la posibilidad de metaforizar, de apresar de algún modo, por medio de las palabras. En consecuencia, se dirá: «no hay una

---

<sup>106</sup> «les nazis pour qui le juif signifie la répulsion, l'Autre dans toute son horreur, l'homme abject qui doit être maintenu à distance, expulsé, exilé, exterminé», Sarah Kofman. *Paroles suffoquées*, p. 14.

<sup>107</sup> «Depuis Auschwitz, tous les hommes, juifs (et), non-juifs meurent autrement : ne meurent pas vraiment, survivent à la mort, parce que ce qui a eu lieu —là-bas—sans avoir lieu, la mort à Auschwitz, a été pire que la mort», *Paroles suffoquées*, p. 15.

<sup>108</sup> Siguiendo a Blanchot como se ve en la siguiente reflexión: «sí, había que hablar. Aceptar la demanda del habla respondiendo a la presencia silenciosa del prójimo. La autoridad única de esta habla procedía directamente de la exigencia misma (...) reivindicación infinita que se impone con una fuerza irreprimible. Y también era un descubrimiento turbador, una sorpresa muy dolorosa: hablo, ¿hablo? ¿Podría hablar verdaderamente? Nada más grave que este poder-hablar a partir de lo imposible, la distancia infinita que hay que «colmar» con el lenguaje mismo», *Conversación infinita*, p. 173.

narración posible, un relato posible». Kofman nos coloca ante lo que empuja a hablar pero que es impotente y, además, hay que reconocer esa impotencia propia del ser humano para no correr el riesgo de acabar con la situación aporética, para no eliminar la tensión entre las fuerzas bajo el yugo de un dominio, así escribe: «Hablar —hay que hacerlo— *sin poder*: sin que el lenguaje demasiado poderoso, soberano, venga a controlar la situación más aporética, la impotencia absoluta y la angustia misma, sin que venga a encerrarla en la claridad y felicidad del día»<sup>109</sup>. Hablar, entonces, sin que lo racional de la lengua tome el dominio al encerrar la realidad en cada palabra, como si hubiera posibilidad de hallar el sentido último de lo que se quiere decir. El sentido es lo que nos ofrece la claridad y la distinción, la luz sobre la oscuridad del sinsentido, del disparate o de lo inexplicable. La benevolencia de la luz consiste, efectivamente, en permitirnos escapar de la oscuridad, pero al precio de lo que la acompaña, las sombras.

En esta línea, recuperamos un hecho de la infancia de Kofman presentado en su autobiografía, ya que pudo sobrevivir al Holocausto, encerrada en la claridad ofrecida por Mémé, en la benevolencia de la luz. Con ella encerró su religión, sus orígenes, sus rechazos hacia determinadas comidas prohibidas para los judíos, etc. Gracias a esto, nos confiesa que bajo las luces de la casa de la calle Labat, llegó a olvidar a su padre deportado y que, incluso, llegó a desear que la guerra no acabara. Por otro lado, eso reprimido, las sombras, quedan ahí, igual que la pluma de su padre, igual que aquello que le muestran sus sueños. Debido a ello, no puede hablar, *pero hay que hacerlo*, hallando en la imposibilidad, en la impotencia, la fecundidad, la creación activa como en el mito de Deméter y Baubo<sup>110</sup>. Kofman, recurriendo a Blanchot y a su concepto de narración infinita, dirá que solo esta, en una conversación sin fin, en un relatar que no acaba, está a la altura de lo que allí pasó: del desamparo, de la miseria y del abandono infinito. Pero para ello es necesario escapar de la *soberanía de la lengua*, de los adjetivos e interpretaciones que pretenden saturar el sentido de lo que allí ocurrió, es decir, de Auschwitz.

Kofman en este texto se hace eco de lo infinito de la narración, que no cesa, que no puede hacerlo y que tampoco puede reprimirse. Expone los detalles que ha recopilado sobre la deportación de su padre, que aparecen en el memorial de Serge Klarsfeld *Le Mémorial de la déportation des Juifs de France*<sup>111</sup> (Memorial de la deportación de los judíos de Francia). En este memorial, publicado en 1978, aparecen los nombres, los apellidos, la fecha y el lugar de nacimiento, el convoy y el destino de cada deportado del que se tienen datos. Más tarde, en el 1981, se grabarán estos datos en columnas, en el monumento que lleva el mismo nombre que el memorial presentado por Klarsfeld en Israel. Nos cuenta la autora que su padre, Berek Kofman, es arrestado el 16 de julio de 1942 y es confinado en el campo de internamiento de Drancy, al noroeste de París. El 29 de julio es conducido en el convoy número doce al campo de Auschwitz, junto con otros mil deportados, de los que doscientos setenta eran hombres y setecientas treinta eran mujeres. De ellas, doscientas dieciséis

<sup>109</sup> «Parler – il le faut – *sans pouvoir* : sans que le langage trop puissant, souverain, ne vienne maîtriser la situation la plus aporétique, l'impouvoir absolu et la détresse même, ne vienne l'enfermer dans la clarté et le bonheur du jour ?», Sarah Kofman. *Paroles suffoquées*, p. 16.

<sup>110</sup> Mujer que, ante la melancolía de Deméter tras haber perdido a su hija raptada por Hades, logra recuperar la fecundidad de la diosa y de la tierra, la risa y las ganas de vivir de Deméter levantándose las faldas y mostrando lo que hay debajo de estas. Dedicaremos un análisis exhaustivo a esta importante figura en la obra de Kofman en el capítulo 10 «Sofía o Baubo».

<sup>111</sup> Serge Klarsfeld. *Le mémorial de la déportation des Juifs de France*. París: Klarsfeld, 1978.

fueron gaseadas inmediatamente a su llegada. El resto pasó a ser mano de obra forzada<sup>112</sup>. Kofman, tanto en el monumento como en el libro memorial, ve una lista neutral, historiográfica, que ofrece información, datos, fechas, pero, que, sin embargo, deja sin aliento. Lo que deja sin respiración son los ecos de una voz que no deja dormir, la voz de la desgracia, de la impotencia y del sufrimiento, que no deja nada intacto. Este acontecimiento implica a toda la humanidad de manera radical. Los nombres que ahí aparecen son las víctimas *directas* de la *Shoa*, pero los supervivientes también lo fueron. Europa también lo fue, la voz de la culpabilidad y del absurdo, del sinsentido se extiende por ella. La humanidad quebró en el intento de erradicación, de exterminio generalizado en el seno de lo que occidente ha considerado la cuna de la racionalidad, de la civilización, evidenciando la barbarie extrema, aunque, eso sí, extraordinariamente sofisticada.

Esta voz que se desliza entre los datos fijados hace dudar del buen sentido de la razón, del sentido común e, incluso, de que haya cualquier sentido. Esto es lo que Kofman plantea en *Paroles suffoquées*, a saber: lo que hace que uno se asfixie y se atragante, cuando las palabras han muerto antes de salir de la garganta. Ante lo cual queda el grito, en este sentido, Kofman cita a Blanchot en *La escritura del desastre*:

El grito, al igual que la escritura [...] tiende a exceder a cualquier lenguaje, aunque se deje retomar como efecto de lengua, a la vez súbito (padecido) (*subit* [*subi*]) y paciente, la paciencia del grito, aquello que no se detiene en un no-sentido, al tiempo que permanece fuera de sentido, un sentido infinitamente en suspenso, desacreditado, descifrable-indescifrable<sup>113</sup>.

Grito y escritura están articulados por el lenguaje, pero no son solo lenguaje: algo los atraviesa y les da una fuerza extraordinaria. Tanto en el grito como en la escritura, en su intento de *significarlo todo*, algo permanece sin inscribirse en lo que significa y escapa de cualquier intento de análisis. Van más allá —a cierto más allá que estaría ligado al más allá del principio de placer del que hablaba Freud—. En ellos anida esa voz que se desliza por debajo, sibilina y silenciosa, en busca de un sentido que no se da; que condena, según lo expuesto, al discurso, al relato, a lo infinito —a lo interminable del análisis, recurriendo de nuevo a Freud—. El grito aparece aquí, entonces, como corte y como momento radical del discurso, que cuando desfallece impotente, hace brotar el grito como expresión de imposibilidad, frustración y/o terror, en busca de un sentido imposible, paciente, *pacientemente infinito*. En el texto de *Après coup*, publicado por Blanchot en 1983 expone, contrario a la postura de Adorno, que tras Auschwitz no habrá relato:

Vuelvo a «El idilio», relato de antes de Auschwitz, relato sin embargo de una errancia que no termina con la muerte y que esta muerte no podría oscurecer, puesto que se concluye en la afirmación de «este cielo magnífico y misterioso» extraño al extranjero, y diciendo que, pase lo que pase, la luz de lo que se dice, aunque fuese en las palabras más desafortunadas, no dejará de alumbrar como esa irradiación ligera y etérea, por la cual es siempre transfigurada la noche sombría [...].

Relato de antes de Auschwitz. Cualquiera que sea la fecha en que pudiera ser escrito, todo relato de ahora en adelante será antes de Auschwitz. La vida tal vez continúa. Recodemos el final de *La metamorfosis*: apenas muere Gregorio Samsa sumido en la aflicción y la soledad, cuando todo renace y ya su hermana, a pesar de ser la que más lo compadece, se entrega a la esperanza de renovación que le anuncia su joven cuerpo<sup>114</sup>.

---

<sup>112</sup> Para investigar más sobre las listas de nombres de los supervivientes proponemos la siguiente página web <https://www.ushmm.org/es>.

<sup>113</sup> Trad. Cristina de Peretti, Luis Ferrero Carracedo. Madrid: Trotta, 2015, p. 51.

<sup>114</sup> *Tiempo después, precedido por La eterna reiteración*. Trad. Rocío Martínez Ranedo. Madrid: Arena Libros, 2003, pp. 75-76.

Según esto, toda narración, cuento, relato, considerando que la voz narrativa, o sea, el decir del relato que no queda opacado por muy terrible que sea lo que se comuniqué<sup>115</sup>, será anterior a Auschwitz, puesto que lo que se vuelve imposible tras este acontecimiento es el relato mismo: que la voz narrativa mantenga su claridad, su fuerza, puesto que lo imposible no se puede decir. En consecuencia, declara Blanchot que:

[...] no puede haber un relato-ficción de Auschwitz. La necesidad de testimoniar es la obligación de un testimonio que solo podrían dar, cada uno en su singularidad, los imposibles testigos —testigos de lo imposible [...] El olvido, con toda seguridad, está obrando y permite que todavía se haga obra<sup>116</sup>.

Toda posibilidad ha quedado arrasada. Quizá, como apoyaría Adorno, queda cierta posibilidad en la poesía, en la que encontrar un lenguaje otro que como expresión del sufrimiento pudiera llegar a expresar algo de aquella voz silenciosa y asfixiante. Blanchot es radical, como ya anuncia el narrador de su novela *La Folie du jour* (La locura de la Luz), el relato ha terminado:

Me solicitaron: Cuéntenos cómo ha pasado todo «exactamente». -¿Un relato? Comencé: Yo no soy ni sabio ni ignorante. He conocido alegrías. Decir esto es demasiado poco. Les conté la historia toda entera, que ellos escuchaban, me parece, con interés, al menos al principio. Sin embargo, el final fue para nosotros una común sorpresa. «Después de este comienzo, decían, vaya a los hechos». ¡Cómo es eso! El relato había terminado.

Debí reconocer que no era capaz de formar un relato con estos acontecimientos. Había perdido el sentido de la historia, eso ocurre en muchas enfermedades [...].

¿Un relato? No, nada de relatos, nunca más<sup>117</sup>.

### 3.1. Lo idílico y lo terrible

Kofman, para ahondar en esta cuestión de la posibilidad o no del relato tras Auschwitz se adentrará en el texto de *El idilio*, publicado en la mencionada obra de *Tiempo después*, puesto que hay urgencia de hacer relato, pero parece imposible. Para ello destaca Kofman que, por un lado, el relato siempre queda en el campo del otro, dependiente de la interpretación. Por otro, no se deja reducir a un sentido último definido por una interpretación *correcta*. Por esto mismo, Kofman hablará de una suerte de *intraducibilidad*, puesto que las palabras, en su significación infinita, no se dejan apresar por otras, no al menos sin perder algo de lo que se vehiculiza en ellas. No obstante, como veíamos hace un momento, *hay idilio*: se mantiene la voz narrativa a pesar de lo terrible que comunique. En la palabra «idilio» se presiente esta tensión, pues en su significación anida su contrario, a saber: la infelicidad, la desdicha, la injusticia y la injuria.

Por esto mismo, nuestra autora sostiene que el título de este texto, desde el inicio, de un golpe, enuncia todo lo que tiene que decir. Kofman nos lleva a las raíces etimológicas del término «idilio», proviene del griego εἰδύλλιον, *eidýllion*, diminutivo de εἶδος, *eidos*, en castellano: ‘forma’, ‘idea’, pero también ‘imagen’, ‘estatua’, ‘figura’<sup>118</sup>; sin embargo, no solo designa el conteniente, la forma, sino también al contenido, significando «pequeña pieza», «pequeña forma». En el propio idilio ya se encuentra la posibilidad de la catástrofe, de lo

<sup>115</sup> *Ib.*, p. 74.

<sup>116</sup> *Ib.*, p. 75.

<sup>117</sup> Maurice Blanchot. *El instante de mi muerte, La locura de la luz*. Trad. Alberto Ruiz de Samaniego. Madrid: Tecnos, 1999, pp. 62-64.

<sup>118</sup> Extraído del *Proyecto Diccionario Griego-Español*. [En línea]:

<http://dge.cchs.csic.es/xdge/1%20%CE%B5%E1%BC%B6%CE%B4%CE%BF%CF%82>

nefasto: no se puede distinguir entre forma y contenido, porque se implican mutuamente: sin una relación de sin obstáculos ni impedimentos no podría haber catástrofe, pero esta tampoco podría acaecer sin la relación. En el texto de Blanchot todo es idilio, al menos en apariencia, porque incluso cuando parecería que hay una ruptura, un punto de no retorno en el texto, este acontecimiento no logra desgarrar, romper, deshilar el tejido de la voz narrativa, al resguardo de la luz del día, de la claridad. La muerte en el idilio que nos muestra Blanchot no quiebra el orden establecido, no desgarrar nada, perpetuándose sin fin. Tras un funeral, habrá un banquete. Consigue que el relato idílico continúe, transmitido de manera clara, sin quedar oscurecido por aquello que cuenta<sup>119</sup>. Que la muerte no consiga hacer hendidura, que se olvide, se ignore, se reprima, se forcluya, se reniegue..., conlleva que no será posible un duelo, no se reelaborará el relato injertando esa ausencia de objeto perdido<sup>120</sup>. En la obra de Blanchot, no habrá ningún funeral, ningún duelo, quedando todo excluido en el marco del idilio —pero en su seno, reprimido—.

Con Kofman, en esta dirección, recordamos de nuevo la referencia al texto de *La metamorfosis* de Kafka, donde se nos presenta la continuidad del *idilio* tras la inmensa angustia que causa la transformación de Gregorio Samsa en un escarabajo. Continuidad o idilio perpetuado cuando la preocupación por Samsa desaparece ocupada (olvidada) por otro tipo de cavilaciones, en este caso nupciales. Kofman menciona otro célebre episodio de la literatura de Shakespeare, ya que en *Hamlet* lo que podría venir a romper lo cotidiano, lo idílico, —una muerte— queda oculto, pisado, opacado por una boda. Tanto es así que el banquete del funeral seguía caliente en el casamiento. No hay ruptura, sino que se acata «la realidad» de manera tramposa, dado que será la muerte la que desaparezca de escena. Asimismo, Kofman recuerda que Freud mismo perpetúa el idilio bajo el cuasi-encantamiento de «*la sesión continúa*» ante la muerte de su hija Sophie, y se pregunta si acaso en esta no-interrupción funciona una suerte de brote psicótico, un delirio que vuelve lo intolerable en tolerable, esto sería, tornar la vida en un *idilio* en cuyo seno se prevé la desdicha, pero que queda eclipsada bajo la maravilla, el amor, lo bello.

La historia que escribe Blanchot en *El idilio* está marcada por lo bello, la alegría, la felicidad, las flores, el sol brillante y por la prohibición de llanto: no se puede llorar. Tras la muerte del protagonista de este cuento, la señora de la mansión donde transcurre parte de la acción, llora desconsolada, hasta que mira al cielo y cesa su llanto: la vida sigue, y retoma sus labores de ama de casa<sup>121</sup>. Este encantamiento o ensalmo de «*la sesión continúa*» o el mucho más conocido «el espectáculo debe continuar» vienen a impedir la catástrofe, la parálisis, el sofoco, la asfixia por el llanto, al suponer una anestesia a base de un exceso de luz, de claridad, de cotidiana realidad. Este llanto, al igual que los que aparecen a lo largo de la obra<sup>122</sup>, son hipócritas, impostores y falsos tanto como los regalos, las flores, puesto que, si no se reconoce la tristeza que causa lo terrible, el vacío que deja la ausencia no se podrá reconocer tampoco la alegría de lo amoroso, de lo bello, en una continuidad mortecina e idílica, sin cambios. Todo gesto, entonces, se convierte en mera educación,

<sup>119</sup> Cf. Sarah Kofman. *Paroles suffoquées*, p. 23.

<sup>120</sup> Cf. Sigmund Freud. «Duelo y melancolía». *O. C.* Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, p. 42.

<sup>121</sup> Cf. «El idilio», *Tiempo después, precedido por La eterna reiteración*, p. 43.

<sup>122</sup> Como ejemplo recurrimos a la siguiente escena: «La solemnidad de la ceremonia, la aparente tristeza de los habitantes que lloraban mentirosamente a un muerto extranjero, la grosería, vestida de fiesta, de los detenidos inspiraron a Akim una repugnancia que le habría llevado a abandonar inmediatamente el cortejo si no hubiera temido algún castigo», *ib.*, p. 24.

cortesía o costumbre, perdiéndose la capacidad de vínculo entre individuos. Junto con la prohibición de llorar, aparece como una falta el hecho de enfermar. Una falta en tanto que acto contra el *idilio*, contra la luz del sol, contra el bien y contra la belleza. Enfermar o llorar, de este modo, implicarían cierto acto de transgresión en el sentido de *hybris*, entendido aquí como transgresión de los límites impuestos por los dioses, (o el bien, la luz, etc...). Supone un atentado contra la máxima autoridad, a saber, la economía del *idilio*, por mostrar la muerte, la decadencia: la ruptura de la continuidad, pues consigue crear un agujero en su tejido idílico de felicidad y de equilibrio, lo que pone de manifiesto la inexistencia de la pretendida solidez del bienestar.

La señora del relato se llama Louise, siempre brillante y sonriente. Kofman se pregunta si este nombre tiene que ver con *lux* (luz) o con *lex* (ley). Si reflexionamos en esta línea, podríamos decir que, si tuviese relación con la ley, puesto que Louise es la que prohíbe llorar al protagonista y le hace conocedor de las leyes de la casa, la volvería radiante, luminosa; si tuviera relación con la luz, la volvería sancionadora, punitiva, ya que bajo su sonrisa radiante mantiene las normas y procura su respeto. No deja de intentar que el protagonista, el Extranjero, respete las leyes y deje de ser un extranjero para ser un hombre más de la mansión, mediante la seducción y la promesa de aliviar sus malestares bajo la frase de «es por su bien». Esto es leído por Kofman como el esfuerzo por someter desde la luz, la bondad, y la corrección de lo que es propio, la limpieza, su extranjería, a través de frases amables que esconden la pretensión de aniquilación del otro, de lo extranjero en el Extranjero. Una de las frases que señala Kofman al respecto es la siguiente: «lávese usted bien; aquí nos interesamos por la higiene»<sup>123</sup>. En este punto, Kofman insiste en la clara vinculación entre el interés de limpieza de Louise con el de los nazis y recuerda otras duchas siniestras, las de los campos de exterminio. La pensadora enlaza la obligación de ducharse bajo la exigencia de limpieza como un *bautizo forzado* (que no deja de recordarnos al de la autora), como un necesario ritual de paso para la normalización y sometimiento, destinado a arrancar de la piel toda otredad posible, a borrar la diferencia que porta el Extranjero, que aparece como lo más amenazador posible: rompe el equilibrio de la comunidad, viola las tradiciones, no tiene palabra ni lugar propio. Es lo extraño dentro de lo familiar.

El Extranjero, dada su condición, no pertenece al país de la luz, al de Louise, por lo que queda al margen del *idilio*, es decir: de la continuidad a pesar de lo disruptivo. En este sentido, estará en conexión directa con la noche, con las sombras, con lo sucio y con la muerte. Por esto mismo, se hace necesario lograr neutralizarlo, para que pueda formar parte del *nosotros* dominante —lo familiar—. Louise pone nombre al Extranjero, será «Alexandre Akim». Le da un nombre propio y limpio (*propre* en sus dos significados). A Kofman no le pasa desapercibido este detalle y recurriendo a la etimología expone que *Alexandre* proviene de *Alexo*, forma del verbo griego *aléxein* (ἀλέξειν) que significa ‘defender’, ‘proteger’, pero también ‘repeler’, ‘alejar’<sup>124</sup>. En esta línea, lo vinculamos con guardar de lo externo, rechazar, frenar y apartar. Kofman lo relaciona con el concepto *Elend* empleado en los textos nietzscheanos para hablar del vagabundo, del exiliado, mantenido al margen —repelido—, fuera de la luz. *Elend* puede ser traducido como miseria, vileza, indigencia o

<sup>123</sup> *Ib.*, p. 10.

<sup>124</sup> Raíz indoeuropea \*alek-, Edward A. Roberts y Bárbara Pastor. *Diccionario etimológico Indoeuropeo de la Lengua Española*. Madrid: Alianza, 2018, p. 8. Documentada como \*aleq- en Julius Pokorny, *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*. Tomo I. Viena: Francke, 1959, p. 32, entrada 63.

sordidez. También como ‘sin tierra’, ‘desecho’, en este sentido remitimos a las siguientes líneas de la *Genealogía de la moral*:

Uno vive en una comunidad, disfruta las ventajas de vivir en una comunidad [...] vive protegido, cuidado, en paz y en confianza, sin preocuparse por ciertos daños y hostilidades a que está expuesto el hombre *de fuera*, el «proscrito» —un alemán entiende lo que «*Elend*», «*êlend*» [«miseria»] significa originariamente<sup>125</sup>.

El precio de hacer violencia o violentar la comunidad es ser secretado, expulsado, de ella. El apellido que le da Louise al Extranjero tiene que ver con este pago a la comunidad por producir la rotura del equilibrio: *Akim*, que Kofman relaciona con la negación de κινέω, (*a*)kinéo, lo que entraña que implica el no-movimiento, la fijeza; en contraposición con el vagabundo, con el exiliado: su miseria será ahora no tener salida, capacidad de movimiento, en un eterno vagar por un lugar que no le es propio y que no puede serlo porque es el Extranjero. Debido a ello, este apellido le proporciona un lugar definitivo: aquel sin tierra fijado en el vagar. Kofman, a partir de esta suposición etimológica sobre el nombre del protagonista, apuntala el resguardo que proporciona la omnipotencia de la ley y la economía idílica a una comunidad, a un «nosotros» para que *se dé a sí misma* el derecho de matar en nombre de la felicidad o del bien<sup>126</sup>. Dicho de otra manera: una comunidad se quiere exterminadora en honor a una ley, ya sea divina o civil, pero en cualquier caso que alimenta el idilio. Aun cuando establece un orden de violencia, donde lo irreductible del otro, o sea, su singularidad, queda o bien maquillada —reprimida—, o bien exterminada. No obstante, el circuito idílico no es perfecto, pues hay llantos, padecimientos, fantasmas que se aparecen por las noches que reflejan que en el seno del idilio se da *lo otro que no es idilio*. Por ello, escribe Kofman:

[...] por todas partes, bajo la bella apariencia apolínea, reaparece un dionisismo escondido, como en el mito de Empédocles, en la periferia de la esfera del amor, su redondez y su armonía perfecta, los signos del odio, de la discordia, de las diferencias y de los conflictos y las diferencias<sup>127</sup>.

Lo que da pie a Kofman a sostener que, de manera encubierta, lo que se desliza en las interrupciones del idilio son las pulsiones de muerte. De modo que el Extranjero será el heraldo de dichas pulsiones al hacer manifiestas las grietas del idilio. Allí donde se exhibe *sin pudor* una felicidad perfecta, idílica, se esconde otra cosa. Tras la luminosidad del día, aparece la oscuridad de la noche, aquí los objetos brillan con una luz especial, que lejos de recordar a la bondad y la felicidad, resuenan ecos de lamentos y sollozos. Gracias a esto, precisamente, la luminosidad desde este territorio tenebroso se revela como un artificio engañoso para ocultarla. Para disimular la muerte, la diferencia, lo extranjero. La capacidad de discurso aparece aquí como aliada de Apolo, de la luminosidad, al suponerse capaz de hacerse, moldear y controlar la realidad, mediante su recorte —clasificación, selección y marginación— en categorías, ideales, universales, etc. De esta manera, se logra mantener la apariencia de que se podrá alcanzar el sentido último del mundo, de la realidad, sometiendo a lo inestable, lo discontinuo, lo diverso, lo cambiante y todo aquello que tenga la marca de Dionisos. Con todo, en la victoria del lenguaje apolíneo se revelan fisuras: a pesar de todos

---

<sup>125</sup> Friedrich Nietzsche. *O. C.* Vol. IV. Madrid: Tecnos, 2016. II, §9, p. 495.

<sup>126</sup> Cf. Maurice Blanchot. «El idilio», *Tiempo después, precedido por La eterna reiteración*, p. 28.

<sup>127</sup> «Partout, sous la belle apparence apollinienne, réapparaît un dionysisme caché, comme dans le mythe d'Empédocle, à la périphérie de la sphère de l'Amour, de sa rotondité et de son harmonie parfaite, les signes de la haine, de la discorde, des différends et des différences», *Paroles suffoquées*, pp. 32-33.



los esfuerzos por mantener controlado lo dionisiaco, los brotes de las pulsiones siguen ahí, apareciendo en la noche, en el sueño, en la angustia, en los *lamentos sofocados*. La intención y mantenimiento de lo continuo que proporciona el idilio a cualquier precio, incluso al de sofocar, ahogar, asfixiar, a parte del propio sujeto — que no puede *desfallecer*, pues o vive o fallece (ya vimos que la muerte no hace mella en esta comunidad presentada por Blanchot)— hace que Kofman se plantee este movimiento de sofocar la diferencia como un movimiento perverso, en tanto que inversión, a saber: tomar la muerte por la vida; la mortífera fijeza por el movimiento y el cambio; el odio por el amor; como por el mecanismo del que habla el psicoanálisis de renegación de la diferencia que supone a un tiempo su percepción y su rechazo. Así, escribe que en su perversión podían:

[...] haber creído que la proximidad, la fusión, la ausencia de diferencia y de distancia eran constitutivas del amor, mientras que, Empédocles ya dijo que la afinidad del semejante para el semejante está liderada por el odio y que el amor implica la unión de los heterogéneos, ausencia de relación, separación infinita<sup>128</sup>.

Por tanto, querer suprimir, subsumir, disimular, arrancar la otredad con el fin de construir la esfera perfecta, supone caer en un narcisismo mortífero, pues solo tolera lo semejante, lo que proporciona reflejo identitario e implica la supresión de lo otro, hasta el punto de suprimir la muerte para que no haga mella, falta en lo idílico. Louise, en este sentido, porta una responsabilidad *mortífera*. En consecuencia, para nuestra filósofa representa la *figura viviente de la muerte*, bajo el estandarte de lo apolíneo, como portadora de luz y bellas palabras. Este deseo de erradicar lo otro para instaurar una esfera y, por tanto, la homogeneidad no implica, paradójicamente el acercamiento de los distintos, sino su máximo alejamiento. De forma que, este alejamiento infinito de lo singular, de lo extranjero que ejerce el vivir *como si no hubiera* diferencia, impide el acercamiento del otro, en un narcisismo que no permite escapar del reflejo de lo propio. En este punto, llega la apuesta principal de Kofman, apoyándose en Blanchot, desde la que fundamentará los siguientes capítulos, pues, aquello que separa, la diferencia, establece una distancia insalvable, infranqueable —y por ello, irreductible—, que vuelve imposible el perfecto reencuentro, la unidad idílica. Expresado en sus palabras:

[...] eso que separa, deja a una distancia insalvable (en una relación que mantiene una ruptura tal que el otro no forma dualidad ni unidad conmigo), que pone realmente en relación; la proximidad y la fuerza comunicativa dependen de la fuerza de la separación; la relación necesita romperse para devenir una relación real, que deja al otro en la otra orilla, hablándole desde otro lado, solo la extranjería de quien no puede ser común funda la comunidad<sup>129</sup>.

Por lo que podemos concluir que la comunidad, si es que es posible, desde el pensamiento de Kofman será siempre desde la diferencia, de lo irreductiblemente extranjero, extraño, singular de cada individuo. Con respecto del texto *El idilio*, podemos hablar, tras lo expuesto, de dos separaciones. La primera, puesta en escena por Louise, es aquella que separa en virtud del rechazo de lo extraño en el otro para lograr una comunidad

<sup>128</sup> «c'est plutôt d'avoir pris et voulu faire prendre la haine pour l'amour, la mort pour la vie, d'avoir cru que la proximité, la fusion, l'absence de différence et de distance étaient constitutives d l'amour, alors que, Empédocle déjà l'apprend, l'affinité du semblable pour le semblable est commandée par la haine et que l'amour implique l'union des hétérogènes, l'absence de rapport, la séparation infinie», *ib.*, p. 33.

<sup>129</sup> «c'est ce qui sépare, laisse à une distance infranchissable (dans un rapport qui maintient une césure telle que l'autre ne forme avec moi ni une dualité ni une unité), qui met authentiquement en rapport ; la proximité et la force de la communication dépendent de la force de la séparation ; le rapport a besoin de se rompre pour devenir un vrai rapport, qui laisse l'autre sur une autre rive, lui parle d'un autre bord ; seule l'étrangeté de ce qui ne saurait être commun fonde la communauté», *ib.*, p. 36.

homogénea y, la segunda es la separación que procede del reconocimiento de esta singularidad extraña que no permitiría formar par ni unidad, que no construye a partir de lo homogéneo. Por esto mismo, la primera se produce por un alejamiento infinito, donde alejar es apartar, huir o evitar algo —la extranjería—, mientras que en el segundo caso hablamos de *distancia insalvable o ruptura*, que habla al otro desde el otro lado, porque no puede estar en el mismo y que, justamente por esto, permite la proximidad a un individuo radicalmente otro sin anularlo. La cuestión radica que mantener esta distancia insalvable o infinita que no haga violencia a lo extranjero que habita a todo otro —incluso al del propio sujeto— implica perder el vínculo idílico, perder la pretensión de lo que Kofman denomina como «bella historia (¿psicótica?)»:

Es necesariamente una ficción de comunidad, una bella historia (¿psicótica?). La ley del relato [idílico] y de su economía es enterrar con el Extranjero toda extranjería, es disimular que solo el retorno del Extranjero, por la noche, como un fantasma, por todas las fisuras de la casa, lejos de provocar su perturbación o su hundimiento, asegura solo al idilio un verdadero fundamento. La infelicidad del relato inherente a su felicidad apolínea es disimular mentirosamente a Dionisos en su título de gloria<sup>130</sup>.

Pues el fundamento, la fuerza y la necesidad del idilio reside en que existe lo *otro*, lo intolerable, lo sucio, lo despreciable... notas que nacen del profundo rechazo a lo distinto, basado en una rivalidad imaginaria, donde todo se presenta como amenaza para un yo. Es preciosa la imagen dibujada por Kofman que figura al extranjero como un fantasma que se cuela por las rendijas, que intentan desesperadamente cubrir y disimular el intento de idilio. Esta imagen no puede dejar de evocarnos el texto freudiano de 1919, *Lo ominoso*, del que rescatamos la siguiente cita:

No hay duda de que pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror [...] Es lícito esperar que una palabra-concepto particular contenga un núcleo que justifique su empleo. Uno querría conocer ese núcleo, que acaso permita diferenciar algo «ominoso» dentro de lo angustioso<sup>131</sup>.

Freud, desde aquí, expondrá un análisis etimológico del término. Comienza por su antónimo *heimlich*, adjetivo que podría ser traducido por íntimo; también está relacionado con *heimish*, traducido por doméstico. Entonces, para buscar ese núcleo que le permita diferenciar lo ominoso de lo meramente angustioso, llega a que tendría algo que ver con aquello de lo íntimo, de lo doméstico; continúa exponiendo que *unheimlich* se traduce como lo ajeno, lo extraño, lo sombrío, lo inquietante. Freud señala que en árabe y en hebreo coincide con el significado de demoníaco y horrendo. La raíz *-heim-* nos lleva al campo semántico de lo familiar, lo doméstico y lo que queda dentro de un contexto de confianza, en un ámbito privado, como apunta la expresión *Geheimer Rat*, (consejo privado), lo que está relacionado con una esfera de seguridad, calma y protección. Sin embargo, Freud encuentra en esta raíz un sentido de clandestinidad, de ocultamiento, lo que se vincula con lo secreto, de ahí que Freud tome una cita de Schelling en la que se describe lo *unheimlich* como aquello que ha salido a la luz estando destinado a permanecer oculto<sup>132</sup>. Lo que sale a

---

<sup>130</sup> «est nécessairement une fiction de communauté, une belle histoire (psychotique?). La loi du récit et de son économie, c'est d'enterrer avec l'Étranger toute étrangeté, c'est de dissimuler que seul le retour de l'Étranger, la nuit, tel un fantôme, par toutes les fissures de la maison, loin de provoquer son bouleversement ou son écroulement, assure seul à l'idylle un véritable fondement. Le malheur du récit inhérent à son bonheur apollinien, c'est de dissimuler mensongèrement Dionysos dans son titre de gloire», *ib.*, pp. 36-37.

<sup>131</sup> Sigmund Freud. «Lo Ominoso». O. C. Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 1986, p. 219.

<sup>132</sup> Cf. *ib.*, p. 224.

la luz aun siendo su destino quedar oculto, reprimido, en el texto freudiano está en relación con el complejo de castración. Por tanto, lo siniestro se diferencia de lo angustioso por su:

[...] condición de tocar estos restos de actividad animista e incitar su exteriorización [...] si la teoría psicoanalítica acierta cuando asevera que todo afecto de una moción de sentimientos, de cualquier clase que sea, se transmuta en angustia por obra de la represión, entre los casos de lo que provoca angustia existirá por fuerza un grupo en que pueda demostrarse que eso angustioso es algo reprimido que retorna. Esta variedad de lo que provoca angustia sería justamente lo [siniestro]<sup>133</sup>.

Lo que fue expulsado de la vida anímica mediante la represión, retorna bajo la forma de lo inquietante extraño y familiar a un tiempo; tal como retorna el Extranjero, pues, en él se pueden reconocer rasgos comunes y familiares, pero hay algo que se revela como extraño, distinto, amenazante, distorsionado y, por tanto, intolerable. Retomando tras lo expuesto la frase de Kofman «*una bella historia psicótica?*», podríamos afirmar que sería psicótica dado que hay una forclusión de la muerte, de la diferencia, lo que nos llevaría a un rechazo absoluto, radical de la castración. En esta comunidad que se nos ha venido presentando, existen los límites, las leyes, las prohibiciones que, de manera breve y simple, serían en lo que consistiría la castración. Pero a través de la mirada (y sospecha) profunda con la que Kofman lee este texto, se podría llegar a pensar que estas leyes o límites que establece la comunidad idílica están al servicio de la fusión, de la confusión, que responde al movimiento de rechazo de la diferencia, luego al mantenimiento de un delirio idílico donde no cabe la enfermedad, ni la muerte, ni la falta ni la diferencia. En cualquier caso, una sociedad perversamente psicótica, perfecta, donde rige una ley de la ficción basada en la economía idílica, cuyo objetivo es suprimir, enterrar lo otro, sin querer ver al fantasma (el *extranjero*) que se aparece en la noche, poniendo de manifiesto esa ruptura estructural que se intenta salvar con una proximidad que simula un cierto «sin fisuras». La victoria de la ficción idílica es lograr disimular *mentirosamente* a Dionisos bajo el sol dominante de Apolo. Por esto mismo, Kofman aborda la cuestión de si este texto de Blanchot, *El idilio* escrito en 1936 puede ser un anuncio, un anticipo de Auschwitz, ya que en él se autorizan y se manifiestan los mecanismos posibles para eliminar aquello otro que resulta intolerable: rituales, costumbres, rutinas... Aunque, dice nuestra autora que:

[...] no puede ser un relato de anticipación de Auschwitz sin escándalo [...] no podría ser adecuado, sin insulto extremo, un relato que en lo sucesivo suscite, sin poder apaciguarlo, la cuestión del encadenamiento, a un relato de esta desgracia sin expresión que fue este acontecimiento, que calificamos como *inimaginable*<sup>134</sup>.

Sería un escándalo calificar a este relato como anticipador de Auschwitz, en el sentido de hiriente e intolerable, dado que nada le conviene a un acontecimiento como el que allí se dio, pues, en definitiva, como dijimos al comienzo de este capítulo, es lo inenarrable. Decir que un relato podría haber anticipado o descrito lo que allí sucedió sería una injuria, un insulto. Incluso el calificativo de «inimaginable», junto con el de «increíble», «bestial» o «bárbaro», serían adjetivos impotentes, débiles, que rozan lo eufemístico, para

<sup>133</sup> *Ib.*, p. 240.

<sup>134</sup> «ne saurait être sans scandale un récit d'anticipation d'Auschwitz. [...] ne saurait convenir sans injure extrême à un récit de ce qui désormais suscite, sans pouvoir l'apaiser, la question de l'enchaînement ; à un récit de ce malheur sans phrase que fut cet événement, dit-on, inimaginable», *Paroles suffoquées*, p. 39.

Kofman, dado que ahí hay algo que «no puede ser dicho y que debe sin embargo decirse»<sup>135</sup>. Kofman señala que este tipo de calificativos que intentan de algún modo suavizar lo que describen —o hacerlo *tragable*, esto es, que puedan ser digeridos de alguna manera, sin que provoquen náusea, rechazo— pertenecen a este lenguaje que se ha venido caracterizando como *idílico*. El lenguaje, en su potencia idílica puede venir a ocultar la desgracia, a disfrazar lo traumático, presentándolo de manera siempre eufemística.

### 3.2. Lo inconmensurable y la distancia infinita

Kofman establece, como estamos viendo, una serie de relaciones entre *El idilio* y Auschwitz. La primera de ellas toma fuerza en que la muerte aparece, en esta obra, en toda su crueldad y, a la vez, enmascarada bajo la justicia, el deber y la ley. Así, los ejecutores, apoyándose en leyes morales y del derecho actuaban de acuerdo con el bien y a la felicidad. Por otro lado, en Auschwitz, los ejecutores de la ley enarbolan abiertamente la muerte como emblema, proclamando su voluntad de matar en honor a lo correcto. El segundo punto de aproximación gira en torno al trabajo que, en la novela, se presenta como absurdo. Consistía en amontonar las piedras que extraían los obreros de la montaña en un foso. Tarea desquiciante, bajo el sol abrasador, además de inútil, porque había coches que portaban las piedras por la carretera, entonces, hacían trabajar a los vagabundos en algo que no servía de gran cosa<sup>136</sup>. Sin embargo, se trata de una estrategia al servicio de someter e integrar de manera precaria y paupérrima a esos vagabundos que, sin trabajo, quedarían por fuera del sistema a la ley, de la sociedad.

Ellos que no estarían, en principio, sujetos a una obligación o deber para con la comunidad al ser excretados y marginados por esta, son sometidos mediante la imposición del trabajo, aun no sirviendo a un propósito en concreto. Con este movimiento de reapropiación o de fagocitación hacia lo más excluido de una sociedad se pone fin a la posibilidad de lo inconmensurable y de la distancia infinita, en beneficio de la homogeneización<sup>137</sup>. Esto inconmensurable sería lo que hemos llamado singularidad o particularidad de cada individuo, lo otro en el propio sujeto, el otro frente al sujeto. En el reconocimiento de esta inconmensurabilidad queda, por tanto, la posibilidad de que pueda darse una distancia infinita. En Auschwitz el trabajo no tiene ni comienzo ni fin. Tampoco se podría hablar de una meta en el trabajo o de algún tiempo festivo. Cuenta de esto da la muerte de Berek Kofman, quien fue enterrado vivo tras recibir una paliza por negarse a trabajar en el *Sabbath*. Así, en aquellas fábricas de muerte, solo es posible un tiempo: el tiempo de trabajo. Durante el desempeño de las tareas encomendadas, no se les permitía pasar tiempo cerca de otros detenidos ni la formación de grupos, por lo que el individuo queda absolutamente aislado en el desempeño de un trabajo fatigoso y demoledor. Kofman afirma que allí el trabajo era la muerte, pues actuaba como sometimiento radical a la ley del campo, erradicando el poder de vivir y provocando la orfandad más absoluta, pues era imposible establecer algún tipo de relación en el tiempo de trabajo. Morir allí es descrito por la autora como *una violencia infinita*, de ahí que Auschwitz sea un lugar innombrable.

---

<sup>135</sup> «ce qui ne peut être dit et doit pourtant se dire», *ib.*, p. 39. El lema de este libro podría quedar resumido en esta frase.

<sup>136</sup> Cf. Maurice Blanchot. «El idilio», *Tiempo después, precedido por La eterna reiteración*, p. 14.

<sup>137</sup> Cf. Sarah Kofman. *Paroles suffoquées*, p. 41.

Precisamente por lo que hemos venido señalando de la mano de Kofman: un acontecimiento inconmensurable no puede ser valorado, medido, descrito, por una lengua que pertenezca al orden de lo conmensurable. Porque sería una injuria, un atrevimiento estúpido. Ni nombrable, ni describible, ni narrable.

Pese a todo, la muerte de su padre, en este *lugar innombrable*, llevó allí lo absolutamente extranjero, que intentaron enterrar a golpe de pala, sin posibilidad de reencuentro, ni reconocimiento de lo subversivo de su radical afirmación de libertad cuando no queda margen para ella. El padre de Sarah Kofman, al igual que decidió no huir de la redada y se encerró en el cuarto a rezar antes de que viniera la policía a buscarle, en el campo decidió, en un acto de radical libertad, orar y establecer un tiempo de lo *sagrado* en ese lugar innombrable, introduciendo así la distancia y lo otro, reposado en la inconmensurabilidad de su acto radical.

### 3.3. Imposibilidad del relato o *conversación infinita*

Que Kofman afirme la imposibilidad de un relato, de una narrativa después de Auschwitz, no implica la imposibilidad de hablar o de conversar, es más, lo que le sigue es la imposición de hablar sin fin, esto es, infinitamente. La diferencia entre narrar y hablar que aquí nos interesa se asienta en que narrar, relatar un hecho es contar algo que ha sucedido, implica valoraciones, descripción, cierta pretensión de ajustarse a la realidad — en los relatos fantásticos o de ciencia ficción, cuanto menos, hacer pasar lo narrado como lo real en ese mundo—. Su objetivo sería dar a conocer algo de lo que pasó, de lo que pasa. Esto está íntimamente ligado a la pretensión de que el relato tenga un sentido, que sea lo que capte el receptor para que así pueda hacerse una idea de lo que el otro narra. El acto de hablar podría encajar perfectamente en esta descripción.

Sin embargo, no solo es eso. En principio, *parler*, hablar, conversar, implica la existencia de otro que, además, puede intervenir, contestar, modificar, discutir, etc. En la narración queda excluido, en pro del sentido y la coherencia, cualquier brote que proceda de lo inconmensurable, mientras que en el *hablar* lo que se abre precisamente es la posibilidad de que lo que aparezca sea algo de ese otro orden. En este *parler* se salvaguarda la verdadera voz, la palabra (*parole*), pues se habla para dar testimonio, no para crear un sentido. Kofman, tiene esto en cuenta y reflexiona sobre la manera de *testimoniar* sin traicionarse tratando de dar un sentido definitivo, un relato cerrado que no sea infinito, para no traicionar a las voces que fueron enterradas; evitando la ley del relato idílico<sup>138</sup>. Todo ello implica resistir la tendencia a saturar (suturar) la ruptura que ese acontecimiento marca, con palabras vacías, vanas y superficiales. Palabras que intentan acotar aquello que escapa a cualquier tipo de representación. El relato corre el riesgo de ser apresado por lo idílico, mientras que el habla corre el riesgo de ser sofocada en lo inconmensurable.

---

<sup>138</sup> Cf. «El idilio», *Tiempo después, precedido por La eterna reiteración*, p. 74.

Kofman aborda esta problemática de la mano de Robert Antelme<sup>139</sup> y de su obra *La especie humana*<sup>140</sup> de 1947. Se trata de un texto nada común y que, por tanto, obliga a una lectura inusual. Tanto Blanchot como Kofman coinciden en que el testimonio de Antelme es un diálogo sin posibilidad de clausura. Con ello, señala Kofman la necesidad de que lo traumático pase por la *fabulación* y no es baladí que emplee este término. La familiaridad del francés y del castellano nos permite recurrir a la etimología de *fabulación/fabulation* para poner de relieve los matices de «la necesidad de *narrar* lo traumático» frente a «la necesidad de *fabular* lo traumático». Puesto que, por un lado, «fabulación», del latín *fabulatio*, deriva de *fabŭla* (fábula) relacionada con *fabulor*, que sería tanto ‘contar historias’ como ‘conversar, charlar’. En estos términos encontramos la raíz latina ‘bha-2’<sup>141</sup>, vinculada a la idea de ‘hablar’, ‘decir’ (en latín *fārī*). En el *DRAE* se dice que una *fabulación* es un breve relato ficticio, con intención didáctica o crítica, en la que pueden intervenir animales, seres animados y/o inanimados. También contempla la acepción de ‘narración de asunto mitológico’ y la de ‘rumor o hablilla’; ‘relación falsa, mentirosa, de pura invención’, ‘ficción artificiosa con que se encubre o disimula una verdad’.

Por otro lado, narración, aquí vemos la primera diferencia, del latín *narrare* (contar) está directamente relacionado con el *conocer*, saber de algo y contarlo. Se forma a partir del adjetivo *gnarus* (el que conoce, conocedor). Aquí vemos la raíz ‘gnō-’<sup>142</sup>, presente en *cognoscere* (conocer), *ignorantia* (ignorancia), relacionado directamente con γνῶσις, *gnosis* (conocimiento). *Narrare* entonces sería, como apuntamos antes, contar algo por un conocedor, con la pretensión de que el receptor también lo conozca. Es importante este pequeño recorrido por las capas o velos etimológicos y semánticos de estos términos, porque expone la pretensión de cada uno de ellos. El primero, como *fabulación* pretende inventar, imaginar, e incluso engañar; mientras que el segundo tiene como objetivo transmitir su saber a quién escucha. «Fabulación», en este sentido, ofrece la vía por la cual uno podría dar testimonio de alguna *verdad insoportable* escapando a la economía de lo idílico, escapando al «tener que decir la verdad» o «contar los hechos tal y como fueron», de tal manera que aparece como testimonio articulado por aquellos que poseen un conocimiento que no se puede transmitir, el traumático, *infinito e intransmisible*<sup>143</sup> frente al resto sumido en una *ignorancia inmensa*, separados por una distancia insalvable.

El texto de Antelme, desde aquí, será considerado por Kofman como palabras que se dirigen a una exigencia ética —por otra parte, a la misma que se dirige ella misma y que pone en juego continuamente a lo largo de su obra—: la de hablar a pesar del ahogo y la asfixia. Este sofoco brota de la fuerza irreprimible de hablar y de la imposibilidad casi física de hacerlo. Podemos pensar en la experiencia de un fuerte llanto, en el que hay un momento en el cual falta el aire y la garganta se cierra impidiendo su paso. Por ello mismo, Kofman afirma que el texto de Antelme no puede ser bello, pero sí sublime y, por tanto, digno de

<sup>139</sup> Robert Antelme (1917-1990) intelectual francés. Durante la ocupación alemana fue miembro de la Resistencia. Fue apresado por la Gestapo en 1944. campo de Buchenwald, después pasó al campo de Gandersheim. Finalmente fue encontrado en Dachau tras la liberación.

<sup>140</sup> *L'Espèce humaine*. París: Gallimard, 1957. En castellano seguiremos la edición de: *La especie humana*. Trad. Trinidad Richelet. Madrid: Arena Libros, 2001.

<sup>141</sup> Edward A. Roberts y Bárbara Pastor. *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*, pp. 19-20.

<sup>142</sup> *Ib.*, p. 67.

<sup>143</sup> Cf. Sarah Kofman. *Paroles suffoquées*, p. 44.

admiración y respeto, porque logra transmitir un testimonio sofocado, ahogado: lo inconmensurable logra escapar de la lógica idílica, reivindicando el derecho a *hablar* —fabular— su historia, no a tenerla; reivindicando su derecho a ser escuchado en su radicalidad. La inconmensurabilidad, según esto, pasa por el reconocimiento de aquellos que no tuvieron derecho a una historia, ni el derecho de hablar. Que no podamos tener testimonio de cada uno de ellos, propio, particular y singular de su experiencia y de su sufrimiento, vuelve a remitirnos a aquella distancia infinita que viene a introducir el reconocimiento del otro de lo perdido definitivamente.

Kofman, entonces, lo que encuentra en el texto de Antelme es una «palabra auténtica», verdadera (*vrai parole*), no por correspondencia, sino por contar con el vacío, la ruptura, lo inconmensurable. Por no obstruir la distancia infinita. Con esta noción se enfrenta el lenguaje dominador, que excluye toda relación *yo-tú*, en el caso del campo de exterminio, el empleado por el conjunto de los dominadores. Estos se situaban frente a los apresados como dioses, con la posibilidad de matar de su lado, decidían sobre el destino de los hombres, degradando al otro a un lugar en el que no eran más que animales con forma de hombres. Opresores que bajo la amenaza *real* de muerte se situaban frente a sujetos en el desamparo absoluto, arrancados de su identidad, anónimos, desechos, sin dignidad. No puede haber lenguaje más allá de lo idílico, más allá de lo controlador y anulador de la distancia infinita cuando el que domina (las SS en este caso) tienen la capacidad de pulverizar a las víctimas.

Con lo expuesto, Kofman pone de manifiesto la perversión del lenguaje. *Détournement* es la palabra empleada por Kofman que podemos traducir al castellano como desvío, malversación o secuestro. Esta perversión o manipulación tiene efectos sobre los detenidos, el efecto de una traición contra la dignidad y contra las palabras mediante la deformación y de un desvío malintencionado para lograr la dominación. Es esto lo que quiebra la capacidad del lenguaje para producir vínculo entre unos y otros, poniéndose a la altura de la ley para arrebatar todo lo singular en sus víctimas, de la que tan solo quedaba, por ejemplo, un número o un triángulo rosa —impuesto para marcar a los condenados homosexuales— o uno negro —para señalar a mujeres asociales, prostitutas, vagabundos, entre otros— o rojo —preso político—: «les habían reducido a la situación aterradora de no distinguirse más [ya] los unos a los otros, de no reconocer tal cara de tal otra [...] y de devenir, más y más, “cráneos de muerte, formas semejantes que ya no terminarán nunca de parecerse”»<sup>144</sup>.

Y, sin embargo, en esta situación de angustia en el extremo desamparo, donde «el hombre es reducido a la miseria extrema de la necesidad», ha devenido un signo intercambiable, extranjero a sí mismo, a la existencia en primera persona y, ha perdido toda señal de referencia, donde existen solamente las relaciones de fuerza y de poder, comprendidas al nivel del lenguaje, todavía era posible, aunque a título excepcional, dejar oír algo que no es medido por el poder y que no depende de ningún control, la verdadera palabra, la relación sin relación donde se recupera al Otro -*autrui*-<sup>145</sup>.

<sup>144</sup> «ils les avaient réduits à la situation paniquante de ne plus se distinguer les uns les autres, de ne plus reconnaître tel visage de tel autre [...] et de devenir de plus en plus «des crânes de mort, des formes pareilles qui ne finiront plus de se ressembler» », Sarah Kofman. *Paroles suffoquées*, p. 52.

<sup>145</sup> «Et pourtant, dans cette situation de détresse la plus démunie où « l'homme est réduit à l'extrême malheur du besoin », est devenu un signe interchangeable, étranger à lui-même, à l'existence en

Incluso en el infierno aquí presentado bajo el nombre de Auschwitz, cabe la posibilidad de que las palabras se vayan extendiendo entre los hombres, guardadas en sus cuerpos con cuidado y evocadas *solo como último recurso*. Este «guardar las palabras» que pueden hechizar, evocar aquello que parece sumamente lejano y perdido es un acto de resistencia radical, un acto de rebeldía no consintiendo convertirse en bestias como pretendían los nazis. Así resistían. En ese segundo en el que podían olvidarse del hombre, del frío y de los piojos, podrían por unos instantes relacionarse, encontrarse juntos, unidos en la palabra, formaban poemas, canciones o rememoraban recuerdos, dándose de esta manera, una suma de fuerzas, de resistencias ante el olvido del nombre propio. La «verdadera palabra», «auténtica palabra[real]» se encuentra en algo que pueda rasgar el velo y contemplar al otro, en un momento extremo. Esta palabra auténtica, real, verdadera, a la que se refiere Kofman no tiene que ver exclusivamente con una unión significativa de sílabas, vale también un grito, un gesto, una mirada, un sonido o una espalda en la que apoyarse. Esto, precisamente, da lugar a una suma de fuerzas, que no son subsumidas unas a otras, dado que se contemplan en su radical diferencia y al partir de aquí podrían sumar esfuerzos, pero sin ser una nunca, sin estar en una relación sin relación. Gracias a esto se podría pasar de la utilización del «on» francés como expresión de lo impersonal y anónima, a un uso que implicara el «nosotros», surgiendo con una fuerza extrema, dado que es un nosotros fundado en el compartir, quizá, un grano de trigo o alguna cáscara encontrada por ahí, gestos que les permitían escapar de algún modo al circuito de muerte y de desamparo ante una dominación extrema. El final del libro de Antelme es tomado por Kofman para dibujar lo que sería una relación sin relación, donde aparece un pequeño diálogo con un joven ruso en el momento de la liberación del campo de Dachau. Antelme y el soldado, en la noche, que no se conocían de nada, que ni siquiera se podrían ver las caras, comparten un cigarro y se estrechan las manos. En esta escena, aparece el intento de posibilitar la apertura de un espacio de reconocimiento de la injusticia, de la violación continua y devastadora que habían sufrido. Antelme y el soldado hablan en alemán, lengua utilizada para el sometimiento y para ejercer la violencia de la despersonalización que, en este intento de reconocimiento del otro en su radicalidad, en el marco de la libertad y la solidaridad humana es rescatada, ella también, de la voluntad de los nazis de romper la especie humana.

A mi lado hay una sombra y el punto rojo de un cigarrillo. De vez en cuando una calada ilumina una boca y una nariz como un faro lejano. El ascua se ha alejado de la boca que entonces vuelve a sumergirse en la oscuridad. Se acerca a mí. No le doy importancia. Un codazo en mi brazo. El ascua se me acerca. Cojo el cigarrillo. Doy dos caladas. La mano vuelve a cogerlo

—Gracias.

Es la primera palabra. Estaba sola. Ni siquiera sabía que existía. ¿Por qué ese cigarrillo, a mí?

No sé quién es. El ascua vuelve a enrojecer en su boca, luego se aleja de ella y se acerca de nuevo a mí. Una calada. Ahora estamos juntos, él y yo: fumamos el mismo cigarrillo. Pregunta:

—*Franzose?* [¿Francés?]

Y contesto:

—*Ja.* [Sí]

Da una calada a su cigarrillo. Es tarde. En el dormitorio ya no hay ruido alguno. Los que están en el banco no duermen, pero están callados. Yo también pregunto:

—*Rusky?* [¿Ruso?]

—*Ja.* [Sí]

Habla despacio. Su voz parece joven. No puedo verlo.

---

première personne, et a perdu tout repère, où existent seulement des rapports de forces et de pouvoir y compris au niveau du langage, il a été encore possible, fût-ce à titre exceptionnel, de faire entendre ce qui n'est pas mesuré par le pouvoir, et qui ne relève d'aucune maîtrise, la véritable parole, le rapport sans rapport où se relève autrui», *ib.*, p. 59.



—*Wie alt?* [¿Cuántos años?]

—*Achtzehn.* [Dieciocho]

Pronuncia fuerte las erres. Mientras aspira su bocanada hay un silencio. Después me tiende el cigarrillo y desaparece de nuevo en la oscuridad. Le pregunte de dónde es.

—Sebastopol.

Responde dócilmente a cada pregunta, y en la oscuridad, aquí, es como si contase su vida.

El cigarrillo está apagado. No lo he visto. Mañana no lo reconoceré. La sombra de su cuerpo se ha inclinado. Transcurre un momento. Algunos ronquidos surgen del rincón. Yo también me he inclinado. Ya nada existe excepto el hombre al que no veo. Mi mano se ha posado sobre su hombro.

En voz baja:

—*Wir sind frei.* [Somos libres]

Se incorpora. Intenta verme. Me estrecha la mano.

—*Ja*<sup>146</sup>.

Se enuncia la libertad en alemán, una lengua que ha sido vejada e instrumentalizada para animalizar, degradar, someter y matar a los individuos a los que se dirigían las palabras. Aquí, Antelme, abre la vía, en el habla, en la conversación, para que esta lengua violada pueda servir de base sobre la cual poder construir un compromiso infinito que reconoce un «*Wir*», un «nosotros» que no aúna y disuelve la diferencia, sino que la acoge y la respeta: dos diferentes, un ruso, libertador, soldado; un francés, prisionero, consumido; fumando un cigarro en la noche, sin necesidad de ver sus rostros, sabiendo que al día siguiente no podrán reconocerse, porque el mismo gesto del reconocimiento ya se ha dado: *wir sind frei*, un ofrecimiento y un apretón de manos. Se trata de un reconocimiento que va mucho más allá del nivel imaginario, llega a rozar algo que sobre pasa cualquier representación, más allá de las imágenes y de las palabras.

Por otro lado, no hemos de perder de vista que el texto de Antelme se titula *La especie humana*, lo que lleva a Kofman a sostener que este texto es una reivindicación de fuerza, una resistencia radical de un individuo que pertenece a la especie humana frente a aquellos que quieren excluirle de la humanidad —arrebatarla—, bajo la fantasía perversa de los nazis: mutar la especie humana, y si no se conseguía, exterminar todo aquello que no *podiera* formar parte de la humanidad por no cumplir sus parámetros. Realizaron una auténtica purga en pos de un cierto ideal de raza, rompiendo así la especie en mil fragmentos: ni judíos, ni gitanos, ni homosexuales, ni los considerados incapaces, ni los que tenían anomalías anatómicas, ni mujeres asociales, ni lesbianas, ni toda aquella mujer que no quisiera contribuir con el avance y pureza de la raza, etc. Toda aquellas diferencias que discreparan de su concepción estaban condenadas a ser devastadas. Antelme nos confiesa que se ven obligados, en el transcurso de su tortura, a reconocer que tanto los SS como ellos eran humanos. Así, a pesar de la potencia mortífera de unos y el desamparo absoluto de los otros, estaban mutuamente *obligados* a reconocer la pertenencia a la misma especie, porque no eran capaces de percibir una diferencia sustancial frente a la naturaleza y frente a la muerte. Sin embargo, puede disfrazarse al ser humano con harapos, piojos y desperdicios: se puede demacrar, reducir a cenizas y/o volverle completamente irreconocible hasta el punto de que tal individuo violentado ni siquiera se reconozca a sí mismo, pero en todo ello quedará algo irreductible:

[N]os vemos obligados a decir que solo hay una especie humana. Que todo lo que enmascara esta unidad en el mundo, todo lo que conduce a los seres a una situación de explotación, de esclavitud, lo que implicaría de por sí la existencia de la variedad de las especies, es una falsedad y una locura, y que nosotros tenemos aquí la prueba de ello, y la prueba más irrefutable,

<sup>146</sup> Robert Antelme. *La especie humana*, pp. 299-300.

ya que la peor de las víctimas no puede sino constatar que, en su peor acción, el poder del verdugo tan solo puede ser un poder más del hombre: el poder de matar. Él puede matar a un hombre, pero no puede transformarlo en algo distinto<sup>147</sup>.

Así se establece la concepción de *razas* y el intento de fracturar definitivamente la especie, una jerarquía dentro del campo que lo que buscaba era acabar con esa unidad indestructible, que hemos venido llamando *idílica*. En esta fijación e inflexibilidad se revela que el deseo de la solidez de su raza nace de la solidez de una cierta indestructibilidad de la especie. Si no hubieran fantaseado y creído en esa ilusión de lograr mutar y limpiar la especie, aquellos asesinados hubieran muerto de otra manera, infinitamente lejana a la muerte proporcionada de modo industrial y mecánica en los campos de exterminio. Kofman lo reconoce: desde nuestra posición es imposible imaginar todo esto, al igual que es imposible contestar a la invocación de los que pasaron por ese infierno. Es una apelación infinita, a la que uno solo puede aproximarse con respeto, guardando el recuerdo y, con este, intentar restituir de algún modo lo que quedó allí fragmentado (a pesar y con su imposibilidad). Precisamente es la lengua, la palabra, la que permitirá que esta distancia no sea insalvable. La lengua, al igual que se convierte en instrumento para la violencia y el maltrato, puede ofrecerse como vehículo, como espacio en el que acaezca el último reducto de unión posible cuando todo vínculo ha sido puesto bajo arresto, como vimos en la escena final de *La especie humana*.

Kofman continúa preguntándose por la posibilidad de poder establecer una diferencia de *tipo*, tipológica. Antelme dirá que solo hay una especie humana, por lo que no existiría diferencia entre agente de las SS, persona deportada o las personas que eran antes de los campos de exterminio. No obstante, Kofman considera que si eso es así, las creencias que desataron la masacre, serían una exageración o una patología de la naturaleza humana, y que apoyándose en el axioma fundamental de la comunidad, a saber «ellos no son como nosotros» desencadenaron la creación de los campos de concentración, experimentación y exterminio, y en este sentido, su justificación se encontraría en ese «ellos (que ni siquiera sería un ellos humanizado) no son como nosotros (los que tenemos el derecho de prevalecer sobre todo)»<sup>148</sup>. Este es el fundamento último del rechazo contra el extranjero. Sin embargo, aquellos que propinaban palizas y torturaban a los prisioneros sabían lo que hacían y *sabían que eran como los presos*, aunque intentaran cortar cualquier tipo de relación o revelación de lo que Kofman llama relación sin relación. Ni unos eran animales, ni los otros dioses. Eran hombres. Es decir, que en ellos no hay nada de inhumano ni de sobrehumano:

«Los SS son solo hombres como nosotros», si, entre los SS y nosotros —es decir, en el momento de supremo distanciamiento entre los seres, en el momento en que el límite de la esclavitud de los unos y el límite de poder de los otros parecen deber detenerse en un nexo sobrenatural—, no podemos percibir ninguna diferencia sustancial frente a la naturaleza y frente a la muerte, nos vemos obligados a decir que solo hay una especie humana<sup>149</sup>.

Aquellos que intentaron dominar y erradicar lo que tenían en común con los prisioneros, erradicar toda posible extranjería, la cual conlleva la singularidad del individuo, se encontraron con la irreductibilidad de la especie. Mediante la alimentación, el aseo, el quitarles todas sus pertenencias, el nombre, la lengua, el tiempo, eliminando la comunicación, junto con la violencia extrema y la implantación de la muerte en cadena,

---

<sup>147</sup> Robert Antelme, *La especie humana*, p. 226.

<sup>148</sup> Cf. *ib.*, p. 68.

<sup>149</sup> *Ib.*, p. 226.

intentaban alcanzar el objetivo de arrasar con cualquier diferencia y extranjería posible. No obstante, aun desposeídos de toda propiedad, ya sea material o simbólica, hay algo que sigue revelándose como igual entre todos ellos. Pese a este sueño de erradicación, lo que se logra es lo contrario, puesto que pone de manifiesto la igualdad que existía entre el SS y el prisionero: ambos son humanos, solo hay una especie humana. *Por ello, lo que revela Auschwitz para nuestra filosofía será la irreductibilidad de la especie y la tendencia insistente en el hombre a la erradicación de la diferencia o de hacer de la vida un idilio. Por lo tanto, forma parte de las prioridades de Kofman el mantener en el horizonte Auschwitz siempre posible, sin caer en el dulce olvido que nos devuelva a él.*

### 3.4. Resistencia-resiliencia

La muerte en los campos de concentración-extermínio no puede ser considerada como cualquier otra muerte en cualquier otro momento de la historia: se trata de una forma de asesinato nunca vista. La diferencia con anteriores conflictos reside en que se pensaron edificios, sistemas y mecanismos para matar a un gran número de hombres, mujeres y niños, civiles, de la manera más eficiente, económica y limpia posible, con premeditación exhaustiva, milimétrica, científica. Este horror, su vivencia y la ruptura que queda tras la existencia de estas fábricas de muerte no puede ser absorbido, insertado ni digerido por la cultura; tampoco representado por el lenguaje —retomamos, de nuevo aquí, lo traumático como lo inenarrable—, ya que no se deja apresar por ninguna red simbólica ni imaginaria que le dé una forma o concepto expreso bajo el cual poner unas notas. En este sentido, podríamos traer la categoría de lo real de Lacan, para señalar que aquí, bajo esta imposibilidad, tal vez se esconda un real, del cual, por definición, no podamos decir nada. Porque si queda por fuera de la lógica, del discurso, no puede formar parte de un movimiento dialéctico, sino que con su fuerza y violencia infinitas lo que conforma es la ruptura de la historia —y al mismo tiempo, con el sentido, la narratividad, la posibilidad de un retorno a un estado de cosas anteriores a Auschwitz. La resistencia ante una violencia tal sería renunciar a querer subsumir, mutar, arrasar al otro, al extranjero, tanto al extraño de sí como a los extraños que se nos enfrentan. Pero en el estado de excepción absoluta en el que nos colca Auschwitz, resistencia es no ser indiferente a la muerte del otro ni a la propia: comportarse de la manera más civilizada y humana posible cuando intentan hacer de uno un despojo o resto inhumano. Se trata, por tanto, de un rechazo de la muerte dictada, anónima y pública<sup>150</sup>. Frente al afán de exterminio de lo otro y del otro, cualquier gesto de resistencia y de manifestación de lo que podría llamarse en sentido espinosiano *conatus*, es una afirmación de vida y la mayor prueba de resistencia, incluso de ejercicio político extremo. Kofman sostiene en este conato o esfuerzo por mantenerse con vida frente a aquella fuerza que lucha por reducir a cenizas lo irreductible no hay nada de humillante en las actividades destinadas a mantenerse con vida, como defecar, tener piojos, comer desperdicios, etc. El riesgo, lo humillante verdaderamente allí estaría en dejarse llevar por la envidia, la concupiscencia y abandonar a los otros, en palabras de Antelme:

Estamos todos aquí para morir. Este es el objetivo último que los SS han escogido para nosotros. No nos han fusilado ni colgado, pero cada uno, privado racionalmente de comida, debe convertirse en el muerto previsto, dentro de un tiempo variable. Así pues, la única finalidad de cada uno de nosotros es impedir esta muerte. [...]

<sup>150</sup> Cf. *ib.*, p. 71.

Militar aquí es luchar razonablemente contra la muerte. [...] Aquí la tentación no consiste en gozar, sino en vivir<sup>151</sup>.

Las propias necesidades biológicas, como dormir, comer o acudir a las letrinas no eran simplemente la prueba de que estaban vivos, sino que, por otro lado, les seguía haciendo iguales a sus opresores endiosados. Antelme sitúa en los urinarios un lugar de vital importancia, pues era el único sitio donde se sentían libres, sin vigilantes ni guardias, en los que podrían tener un pequeño descanso y encontrarse con otros, intercambiando algunas palabras o gestos amables, dejando la agresión y el abuso continuos fuera de las letrinas. Sus propias necesidades eran una rebelión contra la omnipotencia de los nazis, frente al dominio absoluto, aún no podrían controlar las necesidades fisiológicas de los presos. Antelme mediante estas escenas además ridiculiza todo este poder, al mostrar las debilidades y necesidades humanas y al hacer manifiesto que los presentados como dioses también las tenían, pese a su porte de dignidad, higiene y grandeza. Queda revelado así este frente de resistencia ante la sumisión o la muerte marcado por las necesidades naturales, hasta el punto en que Antelme hace coincidir las desgracias de los detenidos y de los nazis: una piedra les puede caer a ellos también, no controlan ni el tiempo ni el espacio, no pueden imponerse ante lo *real fáctico*. Escribe Antelme:

Todas las cosas que el SS no puede rechazar [a las que no puede oponerse] son soberanas. [...] Cuando miro la silueta del bosque y miro después la del SS, este me parece minúsculo, encerrado él también dentro de la alambrada, condenado a nosotros, encerrado en la tramoya de su propio mito<sup>152</sup>.

Nazis, colaboradores y prisioneros y prisioneras están encerrados en el mismo lugar, en la misma especie. Ni dioses ni monstruos, afirma Kofman. Lo característico de estos opresores era su voluntad de matar, la cual, revela un poder —y un deseo, por otra parte— propio del ser humano<sup>153</sup>. Es extraño leer en los textos de Kofman términos como «especie humana», «lo irreductible de la especie», «unidad de la especie», ya que se caracteriza como una pensadora de la diferencia radical, situando esta diferencia en el sujeto mismo: un sujeto escindido, atravesado, habitado por algo que no es reconocible ni asumible como un «sí mismo». Por lo tanto, en esta cuestión acerca de la especie humana aparece cierto eco de un supuesto humanismo que traiga una pretensión de igualdad y fraternidad. Sin embargo, si recupera el testimonio de Antelme, aunque en él resuenen estas aspiraciones humanistas en torno a la aspiración de la «unidad de la especie» puesto que tanto SS, como kapos, como personas prisioneras eran iguales. Kofman se sirve de ello no para alcanzar una «unidad esencial» sino una «diferencia radical» que ha de respetarse si se trata de conservar y proteger la integridad del ser humano. Por esta razón, no habrá comunidad en la homogeneidad, dado que esta debe ser fundada por algo común, sí, pero que surja de lo más particular y singular, a saber, el poder de decisión, el «poder de respetar, de salvaguardar la distancia incommensurable, la relación sin relación»<sup>154</sup>, gracias al mantenimiento de la palabra. Esta comunidad no implicaría una reconciliación absoluta y universal, donde todos riéramos, sintiéramos lo mismo ante las mismas cosas.

---

<sup>151</sup> *Ib.*, p. 44.

<sup>152</sup> *Ib.*, p. 49.

<sup>153</sup> Cf. Sarah Kofman. *Paroles suffoquées*, p. 76.

<sup>154</sup> «et pouvoir de respecter, de sauvegarder la distance incommensurable, le rapport sans rapport», *ib.*, p. 79.

Kofman recurre a la idea nietzscheana de que el ser humano está aún por fijar<sup>155</sup> para entender «la especie humana» de Antelme conformada por hombres y mujeres que son multiplicidad de fuerzas no dadas de antemano, es decir, que sus capacidades, sus habilidades, su poder, no dependen de nada fijado anteriormente. Así, es en el individuo mismo donde se pone la ruptura, por esto las cualidades no pueden estar fijadas. Según lo dicho, Kofman asegura que no sería posible una jerarquización según la naturaleza —la raza— de unos y otros, al menos, no sin antes reconocer y hacer valer cierto valor que dominara, luego, discriminara. Nuestra autora sostiene que será el reconocimiento de la diferencia *en todo individuo*, lo que impida que alguno de los componentes de la humanidad pueda alzarse con legitimidad ante otro. Entre estos poderes, como cualidad no fijada —y, por tanto, contingentes—, está el de matar y el de olvidar; pero también está el poder de mantener la palabra<sup>156</sup>, como manera de llegar al otro en una *conversación infinita*, conversación que, al implicar directamente al otro, no es una narración, por lo que no podría caer en la ilusión idílica. Que requiera del otro, del extranjero, hace crear y cuidar un espacio donde pueda haber una interrupción para que surja algo distinto, una voz distinta, expuesta a la interrogación. El peligro reside en que estos poderes no están fijados, pero sí que están influidos por las situaciones históricas, económicas, sociales... por esto Kofman pone el acento en dos cuestiones: la educación como tarea imprescindible para la formación en el diálogo como se ha venido exponiendo, como lugar donde se pueda propiciar la discordia, la diferencia y donde a través de *guardar o mantener la palabra* se puedan llegar a reunir diferentes voces que se respeten en la distancia infinita que garantiza la absoluta diferencia radical de los interlocutores. La otra cuestión en la que incide Kofman es que Auschwitz no debe volver a repetirse, para esto, no puede ser reprimido en la conciencia, lo que provocaría su retorno, sino que hay que hablar infinitamente de ello. Quizá, la apuesta de Kofman vaya por la vía de una nueva ética —si es que aún podemos seguir utilizando esta palabra, dice—, precisamente, porque el libro de Antelme muestra que hay un punto de irreductibilidad de lo irreductible: no se puede reducir a algo menos, no se puede hacer más reducido, por lo que revela que el ser humano, o se queda en los huesos o desaparece, pero nunca podrá ser menos que un ser humano (tampoco más):

Nos sentíamos impugnados como hombres, como miembros de la especie [...] eso es lo que vivimos de forma más inmediata y percibimos constantemente. Y, por otra parte, eso es exactamente lo que desearon los otros. El hecho de cuestionarse la cualidad de hombre provoca una reivindicación casi biológica de pertenencia a la especie humana [...] sirve sobre todo para concebir una visión clara de su unidad indivisible<sup>157</sup>.

En otros términos, podemos decir que se trata de una indestructibilidad de la alteridad, la cual ha sido revelada a través del *desapoderamiento abyecto* que sufrieron durante años los prisioneros y las prisioneras de los campos. Kofman habla de esta nueva

<sup>155</sup> Cf. Friedrich Nietzsche. «Más allá del bien y del mal». O. C. Vol. IV. Madrid: Tecnos, 2016. §62, p. 338. Por otro lado, nos hicimos eco de esta idea en las páginas 50 y siguientes.

<sup>156</sup> De importancia extrema, dado que se trata de un habla sin poder, pues no se impone, ni viola al otro, no busca dominarlo ni subsumirlo bajo su discurso. Se trata, entonces, de un esfuerzo por nombrar y mostrar de esa manera, a pesar de que sea imposible hacerlo totalmente —contar, relatar la verdad de los hechos, como vimos—. A partir de Blanchot, Kofman toma el habla que siempre es «hablando» con otro, en un diálogo en el que se trata, como expone Blanchot de «responder a esta habla que sobrepasa mi escucha, responder a ella sin haberla verdaderamente escuchado, y responderle repitiéndola, haciéndole hablar» en una conversación infinita o en un diálogo inconcluso, cf. *Conversación infinita*, p. 82.

<sup>157</sup> Robert Antelme. *La especie humana*, p. 11.

ética o de un nuevo humanismo, concepto que nos debe poner en alerta nada más leerlo, ya que, si se toma en serio la muerte de Dios, la distancia infinita y la diferencia o la división en el origen del propio individuo con respecto a algo extranjero de sí mismo... sería difícil un proyecto tal. Hemos de tener el cuidado al leer cuando Kofman rescata algún término de la tradición filosófica. Tras lo dicho, podemos pensar que cuando utiliza términos como «ética» o «humanismo», lo hace desplazándolos al terreno de la relación sin relación, de lo imposible, de la ruptura y del abismo. Si el hombre es indestructible, no hay límite a su destrucción (sería infinita, inacabable), eso es lo verdaderamente grave<sup>158</sup>. De ahí, que, frente a la diferencia, la palabra actúe como mediadora y guardiana de la diferencia, bajo el poder de *mantenerla*. El poder humano lo puede todo. La última nota nos envía al texto de Blanchot de *La conversación infinita*:

¿El hombre es lo indestructible capaz de ser destruido? Sigo desconfiando de esta fórmula.

¿Cómo podría ser de otro modo? Sin embargo, incluso si debemos borrarla, convengamos en conservar lo más manifiesto que nos ha enseñado. Sí, creo que debemos decirlo y retenerlo por un instante: el hombre es lo indestructible, y esto significa que no hay límite para la destrucción del hombre<sup>159</sup>.

Este es el ser humano después de Auschwitz.

---

<sup>158</sup> Cf. Maurice Blanchot. *La conversación infinita*, p. 167.

<sup>159</sup> *Ib.*, p. 174.

## 4. Autobiodesgarros: inscribiendo el desgarró a través del gato Murr

Comenzaremos poniendo de manifiesto la conveniencia aquí del concepto «desgarros» en referencia al término «griffures» (en una traducción literal: ‘arañazo’, ‘rasgadura’, ‘rayón’) que aparece en el título del libro que vamos a analizar en este apartado, a saber, *Autobiogriffures*<sup>160</sup> de 1976. Desde aquí podremos establecer un hilo conductor para adentrarnos en el texto de Kofman, en el cual se plantea un recorrido por los bordes de lo que no se puede decir, rodeándolos una y otra vez, desde la palabra, en particular de la palabra escrita, a través de la noción de autobiografía entendida como un autobiodesgarro, de ahí el incluir este estudio en la parte dedicada a la biografía de Kofman.

A modo de introducción diremos que es una reflexión arriesgada y valiente, al tomar, ya no como hiciera Freud a personas ficticias de una novela para analizar el psiquismo; sino como referente a un gato, en específico al gato Murr, protagonista de la novela de Hoffmann titulada en alemán *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebs fargmentarischer Biographie des kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* escrita entre 1819 y 1821. La traducción al castellano que aquí manejaremos será la de la editorial Cátedra, donde se traduce el título como *Opiniones del gato Murr con la biografía fragmentaria del maestro de capilla Johannes Kreisler en hojas sueltas de maculatura*<sup>161</sup>.

Cuando el gato Murr escribió sus opiniones, rompió sin miramientos un libro ya impreso que halló en casa de su señor, y empleó tranquilamente las hojas, en parte como base de apoyo, en parte como secante. Estas hojas quedaron en el manuscrito, y con él por error fueron editadas, como pertenecientes al mismo<sup>162</sup>.

### 4.1. Desgarro biográfico

La palabra desgarró se impone sobre otras para exponer lo que ocurre y lo que se muestra en este texto. En primer lugar, porque el protagonista de la reflexión será el gato Murr, animal armado con sus garras. En segundo lugar, porque con ellas puede desgarrar, de hecho, en el prólogo que escribe, él mismo nos avisa de que no hay que perder de vista que las posee y nos comenta que no dudará en utilizarlas si algo se dice en contra de su obra. En tercer lugar, a lo largo de la novela de Hoffmann encontramos que ante la inquietud que genera que un gato escriba y piense, que llegue a ser poeta (o, incluso, catedrático), lo que se propone como solución es des-garrarle, es decir, quitarle las garras, sus armas. Por último, el relato de Hoffmann se compone de desgarró realizados por el propio Murr sobre un determinado libro que encontró cierto día en el escritorio de su amo —tal como indica nuestra última cita— y que versaba sobre la biografía del maestro de capilla Kreisler. Murr

<sup>160</sup> Sarah Kofman. *Autobiogriffures: Du chat Murr d'Hoffmann*. 1ª ed.: Christian Bourgois, 1976. París: Galilée, 1984.

<sup>161</sup> E. T. A. Hoffmann. *Lebens-Ansichten des Katers Murr* [En línea]. Leipzig: Infel, 1916. Disponible en: <https://archive.org/details/lebensansichtendoohoff>. En nuestro desarrollo utilizaremos la edición castellana: *Opiniones del gato Murr*. Eds. Ana Pérez y Carlos Fortea. Trad. Carlos Fortea. Madrid: Cátedra, 1997. Encontramos también la traducción al castellano bajo el título de: *Puntos de vista y opiniones del gato Murr*. Trad. Eustaquio Barjas y Marisa Siguan. Madrid: Pre-Textos, 1998.

<sup>162</sup> E. T. A. Hoffmann. *Opiniones del gato Murr*, p. 126.

comenzó a rasgar hojas, a escribir sobre ellas y a utilizarlas como papel secante. Como consecuencia, aparecen dos escrituras diferentes en dichas hojas, injertadas, mezcladas las unas con las otras. Cuando, finalmente, se reúnen y se llevan al editor, lo que resulta es un libro maquetado y unido que, en sí, lo que guarda son desgarros, injertos, una biografía que son dos, llena de quiebras, suspensos y rupturas, y que convierte a ambas biografías en fragmentarias, pero inevitablemente complementarias. En este punto, consideramos oportuno rescatar, para mayor efectividad de lo que intenta plantear Kofman, la acepción del término «injerto» que debemos introducir en el desarrollo de estas reflexiones. A saber: un injerto es un ‘órgano o fragmento de tejido vivo que se implanta en una parte del cuerpo para reparar una lesión, o con fines estéticos’. En jardinería es bastante común realizar injertos, en ellos se lleva a cabo cierta violencia hacia la planta: habrá que cortar partes de la mimá —mutilar— y al implantarla en otro cuerpo vegetal distinto se ejerce otra violencia —insertar—. De hecho, solo podrá salir adelante el prodigio si se toman toda una serie de medidas como el mantener las dos partes unidas mediante celo, hilo, alambre o cualquier cosa que permita que aquello que se mantendría separado se dé unido, pues al final del proceso se obtiene una única planta. Con este ejemplo queremos señalar que este injerto se hace o bien con fines estéticos —todo texto tiene sus tácticas de seducción— o bien para sanear el cuerpo —o para volver el texto comprensible, menos incompleto—. Si recordamos el título de la novela de Hoffmann, podemos decir que nos pone sobre aviso: refleja algo distinto a una biografía al uso. Por una parte, porque la escribe un gato y no un hombre y, por otra, porque sus consideraciones sobre la vida no serán las únicas que se nos presenten en el volumen, ya que aparecen junto con una biografía al uso, tradicional, lógica y coherente sobre el maestro de capilla Kreisler, que desgarrada por Murr, se presenta incompleta. Además, como las hojas de esta biografía son utilizadas por el felino como papel secante, *hojas sueltas de maculatura*, será esta biografía al uso, la correcta, la que aparezca, atravesada por el proyecto de Murr como resto, como algo secundario —aun siendo primera en racionalidad, coherencia y tiempo—, pues queda desplazada del lugar que le corresponde para ser el soporte de su escritura.

Saliendo del texto, pero sin alejarnos demasiado, proponemos analizar el término «desgarro» basándonos en el *DRAE* para afianzar nuestra posición. Como primera acepción encontramos ‘rotura o rompimiento’, o sea, acción y efecto de romper o romperse. En este caso, ambos a la vez, acción -estar rompiendo- y efecto -estar roto- todo el tiempo, como el relato de Murr, en cuyo texto se han colado injertos, pedazos, restos, de otra vida; también fragmentada, desgarrándose, rompiéndose, literalmente, bajo las garras del gato. Como resultado, solo puede quedar una biografía inconexa, una unidad rota. Si pasamos ahora a las notas que recoge el diccionario para «rotura o rompimiento» encontramos que son espacios abiertos en un cuerpo sólido. Esto es, precisamente, sobre lo que reflexiona Kofman, puesto que se ha pretendido que el relato, la narración y, en general, toda obra de arte, fuera un cuerpo sólido, en cuyo seno late una sustancia o esencia que participa con algo de la realidad, lo que implica una correlación entre ambos, de concordancia, lo que podría saturar el sentido en virtud de la misma.

Si se cumpliera esta condición todo aquello que fuera dicho, si concordase con la realidad sería verdadero, o falso si no lo hiciera. Frente a esto, Kofman desde la obra de Hoffmann muestra la imposibilidad de la unidad biográfica, de la unidad del relato, a través de las garras de Murr que *hacen desgarrar*. En añadido, esta escritura de gato supone toda



una transgresión y, como tal, en la constelación del pensamiento de nuestra autora, una inversión, una puesta en ridículo, tanto del género de las novelas de formación como del género biográfico. Retomando los significados que nos ofrece el diccionario acentuamos en particular uno muy curioso para «rompimiento», ya que nombra al hueco en forma de arco, puerta o ventana que permite ver lo que hay detrás en un decorado teatral. Si tomamos esta consideración y acudimos a *Autobiogriffures* y al propio texto de Hoffmann, resulta que, tras los diálogos de los personajes y las escenas expuestas, se conforma un espacio abierto, un hueco, que permite ver y señalar lo que queda tras el mismo, a saber, la ausencia de un sujeto compacto capaz de relatar sin fisuras, sin rupturas.

Tras lo expuesto, con respecto del término «desgarro» y de nuestra justificación de porqué traducir *Autobiogriffures* por «Autobiodesgarros», diremos que también significa ‘arroyo o desvergüenza’, de los que Murr no va escaso y que le empujan a trasgredir los límites, incluso los impuestos por su propia anatomía (ya que la pluma no está hecha para su pata, aunque finalmente consiga adaptarla a ella). También este arroyo le impulsa a aventurarse en el despacho de su amo, escudriñando los libros, arriesgándose a recibir un buen golpe; le alienta a publicar sus escritos, mostrando su obra a otros humanos, siendo consciente de que esto suponía una amenaza. La última relación que podríamos destacar es que desgarrar tiene una significación peculiar en América como sinónimo de «esgarrar». Posee el significado de ‘hacer un esfuerzo para arrancar una flema’. Poniendo esto en relación con la vida de Kofman, y con dos obras en específico, a saber, *Paroles suffoquées* y *Calle Ordener*, *Calle Labat*, señalamos la importancia que adquiere en ellos la asfixia, el sofoco, el tener algo atrancado en la garganta, que impide la respiración. Por esto mismo, diremos que, por el desgarrar y pese a él, para Kofman el esfuerzo de escribir una biografía es el esfuerzo por contar aquello que persigue cada una de las vidas singulares y no ha podido quedar apresado por la palabra.

#### 4.2. La transgresión: escritura de gato

No tiene sentido alguno considerar una suerte de «escritura de gato» o una «escritura felina», porque los gatos no escriben. Teniendo esto en cuenta, no habría razón alguna para detenerse en esto, ni para introducirlo en una tesis doctoral, ni para publicar un libro que analiza el hecho de que un gato escriba. Sin embargo, esto no parece estar tan claro. Kofman va más allá y toma por caso que los gatos escribieran a partir del análisis del texto de Hoffmann. Kofman comienza su reflexión imaginando que, si la escritura felina se diera sería ilegible, emborronada, con una caligrafía que a todas luces podríamos calificar como horrible e incomprensible. Esta escritura imaginada en esta reflexión se concreta en el verbo *griffonner* (garabatear), es decir, que una escritura tal será un garabato. Además, resaltamos el parentesco entre *griffer*<sup>163</sup> (arañar) y *griffonner*<sup>164</sup>, ambas acciones se pueden entender como una referencia al hacer marca, surco, sobre una superficie, lo que de nuevo nos acerca al concepto de *desgarro* como abrir(se) hueco, y también como «emborronar», manchar y llenar de *garrapatos*<sup>165</sup> —. Ante esto, Kofman sostiene que, entonces, una

<sup>163</sup> Encontramos la etimología de *griffer* disponible en el Centro Nacional de Recursos Textuales y Léxicos de Francia: <https://www.cnrtl.fr/etymologie/griffe>

<sup>164</sup> <https://www.cnrtl.fr/etymologie/griffonner>

<sup>165</sup> Letras mal trazadas o rasgos caprichosos e irregulares hechos con la pluma.

escritura felina no podría ser leída, dado que sus signos no serían reconocibles como tal y, por tanto, no podrían ser traducidos, hasta que dejaran de ser meras manchas sin sentido y fueran considerados como jeroglíficos, esto es, como signos traducibles, porque tendrían sentido. Solo aquí una escritura de gato dejaría de ser una tontería o un sinsentido. Kofman declara que, aun así, esta escritura tampoco podría ser leída, no por la escritura en sí, si no por la incapacidad de *reconocimiento* de aquel que fijara la mirada en ella, es decir, del reconocimiento de esa escritura en tanto que escritura. Lo que desvela esta incapacidad es la creencia firme de que la escritura es propia, esto es, exclusiva del hombre.

Escribir como un gato... escribir de manera ilegible, emborronar sin cuidado el papel, las letras mal escritas, garabatear. ¿Escritura de gato? Indescifrable.

Y si un gato decidiera escribir, ¿aspiraría a ser, no un garabateador o un escritorzuelo, sino un verdadero escritor? Nadie podría leerle. Pero ¿queríamos leerle? Los signos de su escritura, ilegibles, no serían considerados como jeroglíficos [...] Una escritura de gato, tomada al pie de la letra, no es solamente indescifrable, sino que no puede ser descifrada: no es escritura. Un gato no sabría «escribir como un gato»: no podría escribir: escritura, propia/limpia del hombre.

[...] Pero ¿si esto no fuera más que un prejuicio? ¿Si el galimatías del gato fuera un jeroglífico?<sup>166</sup>

Las dos citas que abren *Autobiogriffures* apuntan directamente a la prepotencia cegadora del hombre. La primera corresponde a Montaigne<sup>167</sup> que afirma que es por la vanidad del hombre por lo que se imagina como igual a Dios, por lo que se atribuye la exclusividad de las facultades divinas que le permiten separarse del resto de criaturas gracias a su *imagen y semejanza* con Dios. La segunda cita es de Comte<sup>168</sup>, quien refleja que el animal no sabe decir «yo», pero que no se toma por otro, y señala, además, que las concepciones metafísicas han ejercido una potente influencia para determinar que del lado del hombre cae lo divino, lo claro y distinto, mientras que del lado animal encontramos lo oscuro y vago. El hombre juzga por encima de sus posibilidades, esto es, desde la supremacía y la vanidad; desde cierto despotismo cegador apoyado sobre ciertos intereses que vienen a resguardar y proteger el nombre *propio* y la firma, exclusivos del hombre. La unidad que viene a cerrar la firma en un escrito es también la unidad del sujeto que escribe: aquel que se reconoce en lo escrito y lo hace suyo mediante su sello. Podríamos decir que sería una actualización del estadio del espejo lacaniano, donde es la superficie surcada por palabras del papel, la que nos devuelve cierta imagen más o menos unificada de lo que somos a través del reconocimiento en ellas «eso soy yo»—. Lo siniestro vendría cuando uno no logra reconocerse en sus rasgos, marcas... en su rostro o en su firma. Esto es lo que se revela cuando el gato Murr escribe su propia vida en las páginas que contenían la biografía del maestro de capilla Kreisler y las firma, cerrando un volumen que es inclausurable, dado

---

<sup>166</sup> «Écrire comme un chat... écrire de façon illisible, noircir, sans soin, le papier, mal former ses lettres, griffonner. Écriture de chat ? Indéchiffrable.

Et si un chat se mêlait d'écrire, aspirait à être, non un griffonneur ou un griffonnier, mais un véritable écrivain ? Nul ne pourrait le lire. Mais voudrait-on le lire ? Les signes de son écriture, illisibles, ne seraient pas considérés comme des hiéroglyphes [...] Une écriture de chat, prise à la lettre, n'est pas seulement indéchiffrable, elle n'a pas à être déchiffrée : elle n'est pas écriture. Un chat ne saurait « écrire comme un chat » : il ne saurait écrire : écriture, propre de l'homme.

[...] Mais si ce n'était là que préjugé ? si les pattes de mouche du chat étaient des hiéroglyphes ?» Sarah Kofman. *Autobiogriffures*, pp. 9-10.

<sup>167</sup> Extraída de *Ensayos* II, XII.

<sup>168</sup> Lección 45 del *Curso de filosofía positiva*.

que en su seno hay desgarrro, hueco, que hacen que todo intento de sutura roce la parodia — tendremos oportunidad de desarrollar este punto a lo largo del presente capítulo—.

Aquí reside la clave para entender la naturaleza radicalmente subversiva de una «escritura de gato» y la transgresión a la *ley del hombre*, ley entendida como medida, *mesura*, pues la transgresión siempre está vinculada con la desmesura, con saltarse la medida y la ley. Así, con que hubiera un solo animal que viniese a poner su rúbrica al lado de la del hombre —a su mismo nivel— esta quedaría desgarrada: en su cuerpo sólido se abriría un espacio, sus trazos se quebrarían perdiendo el resguardo de divinidad que mantenía viva la vanidad alimentada por las concepciones metafísicas, apoyadas en la radical oposición entre «hombre racional» y «bestia instintiva». Enfrentamiento al servicio de engordar un yo narcisista y, por tanto, glotón. Kofman, intenta poner en suspenso esta vanidad y supremacía *jugando* a que la escritura de gato fuera como huellas jeroglíficas y no meros borrones sobre el papel. Si esto fuese así, solo necesitaríamos un código que nos permitiera descifrar el mensaje, una serie de reglas en el uso para poder establecer una cierta correspondencia entre *lo que dice-escribe* un gato y nosotros.

#### 4.3. Hoffmann heredero de Tieck, Murr heredero de Hinze

En este juego que nos propone Kofman en *Autobiogriffures*, siguiendo la estela del juego que Hoffmann nos plantea en su novela sobre el gato Murr, el minino es tomado como un sujeto de análisis, lo que implica considerar seriamente la «escritura de gato». Así, comienza por analizar el intento de Murr por conseguir un lugar legítimo en el mundo. Con este fin el gato nos confiesa la grandeza de sus antepasados, tanto los biológicos como los literarios. Según lo dicho, Murr pone en sus orígenes a los grandes e imponentes felinos: leones, panteras, tigres... al mismo tiempo que remite a los gatos de la literatura, como, por ejemplo, el gato de Dante que iluminaba a su amo con un candelabro en sus noches de estudio o el de Petrarca, que defendía sus escritos. El que presenta Murr como principal antepasado —biológico y literario— es el gato Hinze, también conocido como el gato con botas <sup>169</sup>. Murr confiesa que su antepasado era venerable, distinguido, rico y muy considerado. Esta revelación muestra su sangre noble y es utilizada por nuestra autora para poner de manifiesto la estrategia que hay en la explicitación de estas genealogías fantásticas al servicio de engordar de modo narcisista al protagonista, puesto que con un parentesco tal, se garantiza la nobleza en su filiación. Esto enlaza con otra de las tesis de Kofman, mencionada anteriormente, que sostiene que tanto vida como relato —ya sea en la forma oral, escrita o plástica, por ejemplo— se encuentran mezcladas, enmarañándose el tejido de la vida con el del texto-relato, sin que sea posible distinguir de manera clara y distinta el uno del otro. Aquí encontramos un nuevo foco de resistencia a la razón todopoderosa y a la metafísica que hace caer la oposición vida-texto. Kofman expresa que el acto de tomar prestado el nombre —firma— de otro, tal como hace Murr, es una manera de injertar lo otro en lo propio. En este caso particular, en el uso de Murr del nombre de Hinze y, por extensión, el uso de la escritura de Ludwig Tieck por parte de Hoffmann. Aunque Kofman reconoce una diferencia en ambos usos, ya que:

---

<sup>169</sup> J. Ludwig Tieck. *El blondo Eckbert y El gato con botas*. Trad. Marianne O. de Bopp y Eduardo García Máynez. México D. F.: UNAM, 1965.

[...] Hoffmann, por la complicación misma de la presentación del texto, por el carácter citacional deliberado de su escritura, tiene por objeto deconstruir la concepción teológica del libro y del autor, como genio original, como padre de su obra; Murr, al contrario, por el mismo procedimiento de citas, por la vinculación a su noble parentesco, tiende a asegurar de manera narcisista su identidad y su genio. Su escritura revela un proyecto que podemos calificar de paranoico<sup>170</sup>.

La escritura citacional sirve a Murr para asegurarle su identidad y su genio; su grandeza y su desfachatez al atreverse, primero a formarse en las distintas áreas del conocimiento y segundo, a escribir sus opiniones y sus consideraciones sobre la vida. Con y en su escritura citacional queda, por otra parte, justificada su transgresión e invasión de lo que es propiamente humano, insertándose en la «cadena de los gatos ilustres». Por otro lado, la otra pluma que escribe bajo la pata de Murr es la de Hoffmann, la cual no tiene como objetivo la consolidación del texto, su saturación y solidez, sino más bien todo lo contrario bajo la lectura de Kofman: apunta a desarmar, descomponer, la concepción teológica-metafísica<sup>171</sup> del libro y del autor considerado como genio creador de la obra, tocado por una sensibilidad o don especial, que lo acerca a Dios. Por último, con respecto a esta cita, diremos que el calificativo que Kofman da a la escritura de Murr, de «paranoica» tiene que ver con la idea fija, obsesiva y absurda que persigue a Murr, a saber, ser escritor, que se resuelve en un carácter doble —al menos hay dos escrituras, la de Kreisler y la del propio Murr—; por otro lado, aparecen rasgos megalomaniacos, delirios de grandeza, reforzados en el sentimiento de herencia magnífica, lo que le permite un carácter fuerte y una posición segura y sin fisuras. Recordemos que el delirio es una creencia en la que se vive con la profunda convicción de algo, aunque la evidencia y la experiencia demuestren lo contrario. En Kofman, el adjetivo «paranoico», igual que el de «diabólico»<sup>172</sup> está emparentado con el doblez, con el doble, como veremos en los capítulos dedicados a lo siniestro y a la temática del doble como *Doppelgänger*. En este caso singular, lo paranoico también está relacionado con que se presentan dos escrituras opuestas, donde una descose —desgarra— a la otra, tanto es así que el gato ha desgarrado el libro del hombre, la autobiografía de un hombre... y a la vez, esta no deja de aparecer interrumpiendo las consideraciones de Murr. En consecuencia, lo que encontramos finalmente es una obra compuesta por una rapsodia de piezas inconexas.

Kofman además de reconocer que tras el injerto o «el tomar prestado» se halla una estrategia para apuntalar los orígenes que permitan asegurar y justificar la genialidad heredada, sostiene que injertar en el texto del gato Murr el texto del gato con botas supone apelar a un conocimiento distinto al dominado por la razón y la ciencia positiva, ya que, tanto Hoffmann como Tieck, ponen en sus protagonistas felinos lo que es propio y exclusivo del hombre, a saber, la razón. Esta inversión supone algo más que la mera parodia,

---

<sup>170</sup> «comme Hoffmann greffe son texte sur celui de Tieck; mais si Hoffmann par la complication même de la présentation du texte, par le caractère citationnel délibéré de son écriture, vise à déconstruire la conception théologique du livre et de l'auteur, génie original, père de son œuvre, Murr, au contraire, par le même procédé des citations, par l'affichage de sa noble parenté, tend à s'assurer narcissiquement de son identité et de son génie. Son écriture relève d'un projet que l'on peut qualifier de paranoïaque», *Autobiogriffures*, p. 17.

<sup>171</sup> Cf. Ana María Leyra. *Poética y transfilosofía*. Madrid: Fundamentos, 1995, pp. 34-37.

<sup>172</sup> «La creación puede ser formulada simbólicamente, en consecuencia, como un proceso de ruptura, de desestructuración, que aparece en las mitologías más arcaicas bajo la figura de una divinidad o potencia malvada generadora de lo malo o de otro mundo negativo, presentado como doble alternativo del mundo entendido como el efecto de una creación positiva», Ana María Leyra, «La escritura, la mujer y el mal», *Asparkia*, nº6, 1996, p. 67.

ridiculización o disparate, que en la lectura de Kofman se lee como el intento de romper con la triada: razón-verdad-conocimiento, puesto que un gato nunca escribirá, pero *lo está haciendo*. El gato con botas parece dotado de palabra e inteligencia, da consejos a los hombres, de los que los espectadores cultos sienten cierto rechazo, inquietante y sospechoso, ya que lo consideran «un portador de palabra destinado a transmitir un mensaje místico o político, de una manera disimulada»<sup>173</sup>. Es interesante, tal y como apunta nuestra filósofa, que durante la obra de Tieck cuando el gato habla, el público espera una moraleja — recordemos que el género de las fábulas consiste precisamente en esto—. Esto refleja que si se hace hablar a lo no racional es porque, de repente, se convierte en el culmen de la racionalidad, en el sentido de que puede permitirse el lujo de dar consejos al que es racional *per se* —humano—. La obra de Tieck muestra de manera magistral gracias a su tono satírico que es insoportable para *la racionalidad* que un animal hable porque sí, sin causa ni razón, al presentar al público un animal que habla pero que no quiere decir nada. En *Mélancolie de l'art*, Kofman escribe un bello estudio sobre las reflexiones de Diderot en *Salons*, donde sostendrá que esta demanda del espectador, del lector, de alguien que ve algo inquietante esconde una pregunta por el enigma que exige cualquier respuesta<sup>174</sup>. Cualquier respuesta antes que el silencio de la obra, insoportable. Lo intolerable es que aquello que inquieta, que se revela como un disparate siniestro o satírico, que a punto está de hacer saltar por los aires nuestro sistema de engranajes-creencias, no pueda quedar velado por una causa o razón que logre suturar la herida borboteante que acaba de reabrir.

En la última escena del texto de Tieck<sup>175</sup>, como agudamente señala Kofman, vemos que el gato desaparece del escenario y queda en escena el autor, el apuntador, el rey y los espectadores de la obra. El autor comienza a decir que su obra ha sido un fracaso, puesto que no ha conseguido que los espectadores dejaran a un lado, durante la representación al menos, toda su «ilustración» y les dice: «en una palabra, debierais haber vuelto a ser niños»<sup>176</sup>. A lo que otro contesta: «Nuestra ilustración nos ha costado sudor y esfuerzo». Seguidamente, el apuntador insta al autor para que componga unos versos para ganar el respeto de los señores ilustrados. Ante esto, el autor sugiere que, tal vez, se le ocurra un xenion, un nuevo género poético que es más fácil sentir que escribir y recita mirando al público: «De la luneta<sup>177</sup> le lanzan peras y manzanas podridas / y bolas de papel», a lo que le siguen sus últimas palabras y, también, las del texto: «No, los señores de allá abajo son muy superiores a mí en ese género de poesía. Mejor me retiro»<sup>178</sup>. Y con su salida y la marcha de aquellos que presenciaban la obra, se pone final a la misma. A partir de este silencio —por ausencia— por parte del gato con botas y la toma de palabra del propio autor de la obra, Kofman lee un intento para sustituir el estremecimiento, *humano, demasiado humano*, por calma. Un esfuerzo que consiste en buscar tras un texto un último texto que dé sentido al primero, a fin de encontrar detrás del texto la verdad. Una última palabra, que sea plena, o una bendición, el acto y efecto de decir bien —del latín *benedictio*, *bene* (bien), *dicere* (decir)—. Esta última palabra que exigía encarecidamente el público la daba la obra

<sup>173</sup> «un porte-parole destiné à délivrer un message mystique ou politique, d'une façon dissimulée», *ib.*, p. 21.

<sup>174</sup> *Infra*, pp. 309 y 310.

<sup>175</sup> J. Ludwig Tieck. *El blondo Eckbert y El gato con botas*, pp. 155 y ss.

<sup>176</sup> *Ib.*, p. 157.

<sup>177</sup> Patio de butacas.

<sup>178</sup> *Ib.*, p. 158.

misma, pero para ello, el autor pedía un requisito, a saber: olvidar todo conocimiento anterior, toda racionalidad y cultura intelectual, para ver (o sentir, como apunta con la última referencia al nuevo género llamado xenion) lo que ahí se (re)presentaba. Una petición ante la obra que conlleva el olvido de lo que uno sabe, para volver a ser curioso e inocente, aceptando que un gato pueda hablar sin tener, necesariamente, que decir algo. El reclamo del retorno a la infancia apunta a situarse lejos de una lógica rígida y positiva y nos acerca al terreno de la locura, del sueño, de la fantasía. Tanto *Opiniones del gato Murr* de Hoffmann, como *El gato con botas* de Tieck, buscan abrir un espacio de sublevación ante la ciencia, el positivismo y la razón, cuya herramienta ha sido el lenguaje, al servicio de reclamar la última palabra sobre la naturaleza y el mundo e intentar penetrar en sus secretos con violencia<sup>179</sup>.

#### 4.4. El sano entendimiento animal

Hoffmann en *Opiniones del gato Murr* denuncia el conocimiento enciclopédico y el sistema educativo que lo apoya, en detrimento de un aprendizaje basado en distintas habilidades y desarrollos, incluso aquellos que no tienen conexión directa con la *manera científica*, como por ejemplo dando cabida a la música, a la poesía, incluyendo la creatividad haciendo frente a la «acumulación de datos». Murr relata todo su proceso de aprendizaje para convertirse en un *hombre* —también en un nombre— *de pleno derecho*, resultando ser el mismo que recibiría cualquier niño, centrado en desarrollar su genialidad. Con esto introduce la cuestión de si el genio se forma o ya tiene unos dones privilegiados. Hoffmann, por este lado, nos muestra un gato que se puede elevar por encima de la animalidad —naturaleza— hasta volverse un genio, lo que le hace enfrentarse a la superioridad natural del hombre y desencadena la desacralización y desnaturalización de la noción de genio. La denuncia de Murr es que formar a los niños como enciclopedias parlantes no es lograr un genio, sino un glotón de conocimientos. Así, tanto la creencia en un talento natural como la idea de hacer de cualquier niño un genio gracias a la ingesta de conocimiento, se vuelven ridículas para Murr, que ha logrado superar tanto la naturaleza como la cultura, escribiendo, hablando, aprendiendo distintas lenguas, principios morales y ciencias. Pese a ello, es cierto que Murr confiesa que no ha perdido *el apetito* —el instinto— del todo, llegando a reconocer que es difícil perderlo; por lo que aboga a favor de una educación destinada a reprimir los apetitos naturales mediante su sublimación, en las artes y en las ciencias.

Hoffmann manifiesta esta postura en otro cuento titulado *Noticias de las nuevas andanzas del perro Berganza*<sup>180</sup>, en el que toma la figura del perro Berganza de la obra de

---

<sup>179</sup> Cf. *Autobiografías*, pp. 21-23.

<sup>180</sup> «Cuentos fantásticos». *Obras Completas de E. T. A. Hoffmann*, [En línea]. Vol. III. Barcelona: Imprenta de Llorens, 1847. [Consulta: 14/05/2017] Disponible en: <https://books.google.es/books?id=nmQzrt3DrK8C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>. Otras ediciones en castellano se encuentran descatalogadas y son de difícil acceso. Sin embargo, en la Biblioteca de la UCM disponemos de una edición más actual: *Fantasías a la manera de Callot*. Madrid: Anaya, 1986. El título alemán es: *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*; cuento publicado por Hoffmann en 1814, en un volumen de cuentos titulado *Die Phantasiestücke in Callot's Manier*, lo podemos encontrar en: *E. T. A. Hoffmanns Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Introducción, notas e interpretación de Carl Georg von Maassen. Vol. I. München und Leipzig: Georg Müller, 1908.

Cervantes titulada *Coloquio de los perros*. En este cuento, Hoffmann, hace patente el apego del hombre por la propiedad de la razón y del lenguaje, entendiendo ambos como exclusivamente humanos. Kofman sigue en esta postura al novelista y afirma que «Si la lengua humana introduce claridad y distinción, desconoce la profundidad. La ciencia, de hecho, detrás de palabras vacías y rimbombantes como la de “instinto”, disimula su ignorancia»<sup>181</sup>, una profundidad que se caracteriza por no tener fin absoluto, esto es, por no tener la última palabra. Hoffmann haciendo hablar a un perro y escribir a un gato «descalifica la lengua y el lenguaje como modo de penetrar en los secretos de la naturaleza, de reencontrar la unidad y la armonía primitivas»<sup>182</sup>. A propósito de estas consideraciones encontramos en *El gato con botas* el siguiente pasaje:

HINZE: ¿Por qué no he de poder hablar, Gottlieb?

GOTTLIEB: No lo hubiera sospechado. En toda mi vida jamás había oído hablar a un felino.

HINZE: Vosotros creéis que somos como los perros, porque no siempre nos mezclamos en las conversaciones.

GOTTLIEB: ¡Y yo que pensaba que vosotros los gatos solo existíais para coger ratones!

HINZE: Si nosotros no adquiriéramos en nuestro trato con los hombres un cierto desprecio por el lenguaje, todos podríamos hablar.

GOTTLIEB: Pues ¡vaya sorpresa! Mas: ¿por qué nunca dais muestras de esa capacidad?

HINZE: Para no atraernos responsabilidades. Pues si a nosotros, los llamados animales, se nos hiciera hablar por medio de golpes, no habría ya alegría ninguna en el mundo. ¡Cuántas cosas tiene el perro que hacer y aprender! ¡Y el caballo! Son animales tontos, puesto que dejan ver su inteligencia. Y sucumben a su vanidad. Nosotros, los gatos, somos todavía la especie más libre, porque pese a nuestra habilidad sabemos mostrarnos inhábiles de tal modo que el hombre renuncia por completo al trabajo de educarnos<sup>183</sup>.

En *Opiniones del gato Murr*, el que pronuncia el alegato contra la ciencia es Kreisler, el artista romántico, el cual sostiene que cuando algo se resiste a ser desentrañado por la razón, se le pone un nombre que permite que uno se regodee con él, dando como resultado una sabiduría escolar, enciclopédica, que no llega más lejos de nuestras propias narices o del nombre dado. Basta con empezar a hablar para que surjan ejemplos del malentendido y de la inadecuación del lenguaje humano para expresar los sentimientos, los hábitos o las costumbres de la especie. En la novela de Hoffmann esto queda ilustrado con el encuentro de dos animales de distinta especie: Murr, el gato y Pontos, el perro. El minino al principio nos confiesa, que tenía miedo, hasta que se *reconocieron* como emparentados, íntimos. Ahí comienza su amistad:

Comenzamos ese acto que, en su significativo simbolismo, expresa el más próximo conocimiento de los espíritus afines, la conclusión de la alianza condicionada por el ánimo íntimo, y que el hombre, sacrílego y corto de vista, designa con la vulgar e innoble expresión de «olfatear»<sup>184</sup>.

Una expresión innoble, porque no recoge el simbolismo del acto y solo expresa su descripción, con lo que, a la vez, se destila cierto desprecio por no pertenecer al ámbito de la claridad y de la distinción o, dicho de otra manera, por no surgir ese contrato del que habla Murr de la razón, sino «del fondo del alma». Nuestro felino, tras este acontecimiento, observa al perro y llega a la conclusión de que también existe una lengua perruna. Por tanto,

<sup>181</sup> «Si la langue humaine introduit clarté et distinction, elle méconnaît la profondeur. La science, de fait, derrière des mots creux et ronflants comme celui d'« instinct » dissimule son ignorance», Sarah Kofman. *Autobiogriffures*, p. 23.

<sup>182</sup> «Disqualifie langue et langage comme moyens de pénétrer les secrets de la nature, de retrouver l'unité et l'harmonie primitives», *ib.*, p. 49.

<sup>183</sup> J. Ludwig Tieck. *El blondo Eckbert y El gato con botas*, p. 82.

<sup>184</sup> E. T. A. Hoffmann. *Opiniones del gato Murr*, p. 181.

se dispone a aprenderla, hasta el punto de que escribe su gramática e investiga las raíces en común entre el gatuno y el perruno. Kofman señala que el hecho de que los hombres llamen a eso «olfatear» y que no se les haya ocurrido que pueda existir algo así como la lengua de los perros o la lengua de los gatos, se debe a una falta absoluta de sentido artístico. El dramaturgo que pone Tieck al mando en su texto de *El gato con Botas*, se enfrenta a su público de hombres ilustrados, haciéndoles esta misma acusación, dada su incapacidad para apreciar la voz de su gato Hinze. Pero, reconocer las capacidades del hombre como no exclusivas de él, aunque sea de manera fantaseada, no deja de ser desagradable, inoportuno, inquietante, si para lograrlo uno ha de renunciar a sus privilegios o a parte de su patrimonio. Si se lograra no habría que domesticar a golpes o domar el «instinto natural» simplemente se trataría de un «tomar costumbre» basado en el reconocimiento de la no-exclusividad de la palabra, reconociéndola en otro. Al respecto, Kofman declara que:

[...] la ciencia, lejos de ser conocimiento, es, entonces, un sistema de proyecciones casi paranoicas, producto del resentimiento y de los celos de los hombres que les permite ejercer el dominio, el control. Su «razón», de la cual están tan orgullosos, es un sistema de racionalizaciones secundarias. Tanto es así que, el animal que, como Berganza, tiene el poder de transformarse en hombre, está lejos de sentir que se convierte en un ser superior<sup>185</sup>.

Unas brujas convierten al Berganza de Hoffmann en humano, pero esta metamorfosis no le hace ascender en la escala de los seres: se apodera de él la tontería y el disparate (*Unsinn*), a la par que el sentimiento de culpabilidad. De esta manera, el malestar se iba generando en él; sentía vergüenza de aquello que siendo perro constituía el paraíso, como por ejemplo el haber estado retozando en los prados un bello día de primavera. Kofman rescata, en una discreta nota, la referencia al pasaje de Nietzsche de *La gaya ciencia* donde escribe: «Me temo que los animales ven al hombre como un semejante que ha perdido de modo sumamente peligroso el sano entendimiento animal, —como el animal que desvaría, como el animal que ríe, como el animal que llora, como el animal desdichado»<sup>186</sup>. Gracias a la pluma de Hoffmann vemos el enfrentamiento humano-animal desde la perspectiva de dos transformaciones: desde la de Berganza en humano y desde la de la pata de Murr, que en virtud de su *adaptación a la pluma* y de su desgarró de la biografía de un humano, logra escribir su relato, su vida, confundiendo y fundiéndose con la de Kreisler. En esto Kofman lee un acto radicalmente subversivo que posibilita cierto derrocamiento o inversión de la jerarquía de valores que rige en el hombre y en sus comportamientos. Hoffmann en ambos relatos, al igual que Tieck, a través de la sátira y de la burla, hace caer a la soberbia, a la razón y a la ciencia. Por esto mismo, la autora sostiene que estas figuras animales son máscaras bajo las cuales poder proceder de manera irónica, poniendo al hombre en un lugar distinto al de la cúspide de la pirámide, borrando las oposiciones metafísicas en las que se fundamenta su divinidad, supremacía y control<sup>187</sup>. La ironía y el derrocamiento de los sustentos metafísicos deberían poder disipar la incomprensión entre el hombre y el animal, al igual que ocurre entre Murr y Pontos, pero, es más, también debería bastar para eliminar la incomprensión entre los humanos mismos. Incomprensión,

---

<sup>185</sup> «La science humaine loin d'être connaissance est donc un système de projections quasi paranoïaques, un produit du ressentiment et de la jalousie des hommes qui leur permet d'exercer la maîtrise. Leur « raison », dont ils sont si fiers, est un système de rationalisations secondaires. Aussi bien, l'animal qui, comme Berganza, a le pouvoir de se transformer en homme, est-il loin de se sentir, alors, devenir un être supérieur», *Autobiogriffures*, p. 29.

<sup>186</sup> «La Gaya ciencia». O. C. Vol. III. Madrid: Tecnos, 2014, § 224, p. 821.

<sup>187</sup> Cf. Sarah Kofman. *Autobiogriffures*, p. 31.



que no malentendido, dado que sostenemos que el lenguaje es equívoco, ambivalente, porque su estructura misma es el caldo de cultivo para el malentendido al no haber significados fijos. Así, la ironía está al servicio de quebrar la barrera entre hombre y gato, entre perro y gato, y arrastrar así también a la caída de la incompatibilidad supuesta entre perro-gato, animal-hombre.

Esta incompatibilidad va acompañada de la creencia en una profunda enemistad recíproca, que Kofman extrapola al mundo humano, comparándola con la que hay entre el artista (o «el loco») y el burgués (o «el que tiene los pies en la tierra»), lleno de buen sentido (o cinismo), cortesano y vil adulator. Así, la autora logra extender la extranjería del animal con respecto al hombre al terreno de la humanidad con respecto de sí misma. El artista será, entonces, el que participe de la locura y del sueño; quien logre romper, en sus brotes de locura o inspiración, la seguridad y la buena vida burguesa. De esta manera, resulta que tan incompresibles son para un hombre las palabras de otro como lo son los maullidos de un gato. Tan abismal es la distancia que separa a Kreisler y a Murr como la que separa a dos hombres. Kofman sostiene que la incomprensión y la hostilidad que de ella se desprende son generadoras de mundos cerrados, de «paranoias defensivas». Para ilustrarlo toma de *Opiniones del gato Murr* la escena en la que Kreisler, el maestro de capilla habla con su guitarra frente a un lago durante el atardecer. Sus palabras les parecen disparatadas y sin sentido a dos muchachas que le observan, Julia y la infanta Hedwiga. Ambas extrañadas e inquietas, paralizadas tras los arbustos desde donde observaban a Kreisler, le toman por un demente o, incluso, por el espectro del pintor loco Ettlinger, un pintor al que la infanta admiraba y que tras un tiempo desaparecido cuando volvió intentó matarla. Ante lo ridículo y absurdo del actuar de Kreisler, ante la imposibilidad de explicación racional de su comportamiento, vienen dos soluciones: o es un loco —entonces su comportamiento estaría en armonía, *tendría sentido*— o es el espectro de un artista loco o un bromista. Hay una evidente incomprensión entre el maestro y las muchachas, siendo cada uno de ellos «un imperio dentro de otro imperio», mundos cerrados. De este modo, lo sería también cada especie, ya sea la canina, la felina o la humana. Cada una, viendo desde su prisma, desde su lenguaje, sus maneras, sus códigos, su moral, el mundo.

Murr, cuando ve a Pontos el perro, declara que es un monstruo peludo, aunque, cuando le observa capta algo que consigue que, además de ser amigos, aprenda el idioma de los perros. A pesar de esto, no aflora el idilio entre Murr y los perros, puesto que sigue habiendo un punto de incomprensión que despierta hostilidad y, tras frecuentar la compañía de perros, siente que son incapaces de reconocer su espíritu. Aquí viene otro momento defensivo: ante el padecimiento del sentimiento de que no le reconocen, o lo que es lo mismo, que no le dan el lugar que le corresponde, aparece el sentimiento de superioridad frente a ellos. No se lo reconocen porque no pueden, dada la insignificancia de su ser, al no ser más que «cáscara sin grano». Por otro lado, Kofman destaca que frente a la paranoia del hombre que ve al gato como concreción del mal, de lo bajo, al gato solo le queda hacer reconocer su nobleza y para ello se servirá de sus armas, las garras, para convertirse en un escritor, aunque al tratarse de un gato, podría ser, mejor, un «*historiogriffe*»<sup>188</sup>. Donde vendría *graphie* Kofman coloca *griffe*, que en castellano se puede traducir por «garra», «marca» o «sello» (y por extensión con su firma) y que está emparentado con

<sup>188</sup> Cf. *ib.*, p. 38. Para la escena referida: E. T. A. Hoffmann, *Opiniones del gato Murr*, pp. 171 y ss.

arañar, con sacar las uñas. Al hacer desaparecer «*graphe*», de «*historiographie*», incluyendo el término «*griffe*», se insinúa que hay desgarrar y, por tanto, imposibilidad de un conjunto cerrado de obras de carácter histórico; incluyendo aquí también la imposibilidad de una biografía como forma del rigor histórico. Tras la lectura de Kofman, podríamos concluir diciendo que este es el regalo de Murr a los hombres, a saber: revelar el desgarrar en el estudio biográfico y, por extensión, en el historiográfico.

Kofman nos llama la atención sobre algo que había pasado desapercibido y merece cierto análisis, a saber, que el animal habla y que, además, puede aprender los idiomas de otras especies como, por ejemplo, el lenguaje de los perros, el griego, el latín o el alemán. Este aprendizaje, por parte de un gato, vuelve absurda la consideración de la lengua como algo específicamente humano, a la vez que el proceso de aprendizaje. Murr, expone la superioridad del vocablo gatuno «miau» frente a los vocablos humanos que con su brevedad y sencillez le permite expresar los más finos matices del sentimiento. La superioridad está en que con un solo significante son capaces de expresar su bienestar, haciéndose entender a todo extranjero o extraño a su lengua. El privilegio es, precisamente, la capacidad de poder expresar con la voz y con el gesto el confort físico, dice Murr<sup>189</sup>, pudiendo expresar mediante «miau» tanto dolor como alegría, hambre, miedo... todos los sentimientos, todas las pasiones con sus innumerables matices, nos confiesa el felino. Así, la lengua de los gatos, se le ofrece como la superior y con la que más sencillo parece el hacerse entender. Es en este punto donde encontramos otra de las escenas que debido a la puesta en ridículo y el absurdo pretenden acabar con cierta altivez de considerar una lengua como superior a otra. Murr, imitando lo propiamente humano, parodia los gustos, las costumbres, la moral, y concretándolo en la imitación del gusto e interés por el estudio de lenguas extranjeras, pone de manifiesto que es una verdadera enfermedad, es decir, que es patológico, compulsivo, sosteniendo que el gusto por aprender idiomas sustituye al esfuerzo de pensar, quedando reemplazado el arte de hablar por el de no decir nada<sup>190</sup>. Lejos de ser una huella del genio, de la inteligencia, sigue Kofman, el aprendizaje y conocimiento de otras lenguas conduce a perder la lengua y el pensamiento, Murr mismo lo confiesa:

Un ingenioso erudito aconseja en no sé qué libro que hay que esforzarse en pensar en la lengua extranjera que se quiere aprender con rapidez. El consejo es magnífico, pero su aplicación no carece de riesgo. Yo por ejemplo conseguí muy pronto pensar en perruno, pero me sumergí de tal modo en estos pensamientos perrunos que dejé atrás mi propia capacidad lingüística, y ni yo mismo entendía lo que pensaba<sup>191</sup>.

Se refleja, por tanto, cierta discriminación que harían los humanos hacia uno de distinta especie, basada en el desprecio —defensivo y narcisista— de lo distinto. Esto nos podría llevar a ver el desprecio por lenguas que no son propias, por modos de expresión distintos e, incluso, costumbres distintas entre las mujeres y los hombres, tanto individual como colectivamente. Apareciendo aquí de nuevo la incapacidad de comprensión, que limita la comunicación y hace aumentar la amenaza que supone el extraño, el extranjero<sup>192</sup>.

---

<sup>189</sup> «¡Qué privilegio, qué precioso regalo del cielo poder expresar el bienestar físico interior con sonido y con gesto! [...] el magnífico don de expresar con la única palabrita de «Miau» alegría, dolor, placer y arrebato, miedo y desesperación, en fin, todos los sentimientos y pasiones, en sus más variadas gradaciones», E. T. A. Hoffmann. *Opiniones del gato Murr*, p. 136.

<sup>190</sup> Sarah Kofman. *Autobiografías*, p. 47.

<sup>191</sup> E. T. A. Hoffmann. *Opiniones del gato Murr*, p. 183.

<sup>192</sup> Tal amenaza fue analizada a razón del texto de *Paroles Suffoquées* en el capítulo anterior. *Supra*, pp. 80 y ss.

La posición ingenua de pensar que no hay malentendido —no incompreensión<sup>193</sup>— dentro de una misma especie o, incluso, de llegar a soñar con un entorno idílico donde el hombre y el resto de seres se entendieran, es la plasmación de un fantasma de la Edad de Oro y el deseo de volver a ella, retornando al seno de una *buena* naturaleza, donde cada uno cumpliera de manera perfecta y acabada con su función. De hecho, el gato con botas se lamenta de su situación como gato parlante-racional, diciendo:

Hinze: (...) Es para mí una fatalidad no poder oír cantar a nadie sin que me den ganas de comérmelo. ¡Naturaleza, oh naturaleza! ¿Por qué perturbas siempre mis más delicados sentimientos, al haberme hecho de esta manera? Casi siento deseos de quitarme las botas y trepar al árbol sigilosamente<sup>194</sup>.

Solo el sueño, la fantasía, la locura y los estados intermedios entre la vigilia y el sueño tienen el poder de romper con las divisiones producidas por la razón mostrando «otra realidad distinta que la fabricada convencionalmente por la ciencia»<sup>195</sup>. Esta otra vía para el conocimiento o acercamiento a lo que se escapa de la razón, en la naturaleza y que no se percibe, no tiene que ver con el conocimiento científico, ni con la racionalidad, sino con otra cosa, una de relación distinta con la naturaleza, invirtiendo la jerarquía que situaba a la racionalidad por encima de la irracionalidad, el «sano juicio» por encima de la locura. Murr considerará la consciencia, lo que nos mantiene alejados de lo otro, como una costumbre: algo a lo que uno se acostumbra. La razón, en este sentido, es la capacidad de actuar de modo consciente y de no hacer ni decir tonterías, por esto mismo, dirá Murr que no se cambia por ningún ser humano<sup>196</sup>.

#### 4.5. Mantener la pluma, a pesar de las garras

El ejercicio de Murr es el esfuerzo de escribir a pesar de lo indecible; de escribir a pesar de la sofocación, de la asfixia. El gato logra igualar al hombre en intelecto, espíritu y racionalidad. Llega a ser poeta de éxito, pero solo al precio de la violencia que ejerce sobre él a fin de conseguir sostener la pluma, es decir, para lograr escribir y firmar sus palabras. Desde una propuesta racional y que sigue la tradición, se ha considerado al sueño como una fuerza tenebrosa y contraria que casa con el carácter del animal. No habría contradicción en conceder, entonces, desde ámbitos conservadores, que los animales sueñan, pues no sería un criterio válido para discernir si se es capaz o no de participar de las virtudes intelectuales, dado que el sueño es una fuerza oscura, irracional. Lo que no se podría consentir es el compartir lo que Kofman denomina *la propiedad privada del hombre*, esto es, la escritura: «Para ella [la razón] es de un poeta, de un loco, la idea de que un gato pueda escribir y que hasta tuviera la pretensión de hacerse editar»<sup>197</sup>, tal cosa no es más que una fantasía y no resulta aceptable que uno de los hitos de la racionalidad —la escritura— venga a desarrollarla un ser caracterizado, precisamente, por la falta de razón. La autora, de nuevo,

<sup>193</sup> «Malentendido» implica que se entiende algo, a pesar de que sea mal. Frente a esto «incompreensión» es no comprender nada, siendo incapaz de captar algo en el mensaje o intento de comunicación.

<sup>194</sup> J. Ludwig Tieck. *El blondo Eckbert y El gato con botas*, p. 106.

<sup>195</sup> «une autre réalité que celle fabriquée conventionnellement par la science», Sarah Kofman. *Autobiogriffures*, p. 52.

<sup>196</sup> Cf. E. T. A. Hoffmann, *Opiniones del gato Murr*, p. 134.

<sup>197</sup> «Pour elle, c'est bien d'un poète, d'un fou, l'idée qu'un chat puisse écrire et ait même la prétention de se faire éditer», Sarah Kofman. *Autobiogriffures*, p. 58.

nos lleva al texto de Tieck de *El gato con botas*, en esta obra, en el segundo acto, donde Hinze ante la incertidumbre y angustia de su amo, Gottlieb a causa de su pobreza, le dice:

Hinze: Ten todavía algunos días de paciencia, la felicidad necesita de algún tiempo para producirse. ¿Quién puede querer ser feliz de improviso? Mi buen hombre, esto ocurre solo en los libros; en el mundo real las cosas no se hacen con tanta rapidez.

Fischer: oíd, este gato se atreve a hablar del mundo real; tentado estoy de irme a casa inmediatamente, pues temo volverme loco.

Leutner: Casi podría decirse que el autor ha tenido esa intención.

[...]

Müller: Un excelente goce estético, debo confesarlo, este de volverse loco<sup>198</sup>.

[...]

Fischer: Lo que me disgusta es que nadie en la pieza se asombre del gato. El rey y todos los demás proceden como si tuvieran que ser así.

Schlosser: La cabeza me da vueltas con tantos disparates y maravillas<sup>199</sup>.

Prosigue la escena, llegando un punto en el que en el patio de butacas se arma alboroto, los actores al ver el descontento del público olvidan su papel. Sale a escena el autor de la representación, confuso, para intentar aplacar los ánimos y se dirige al público con las siguientes palabras:

Autor: Señores, respetable público, solo unas palabras.

En la luneta: Silencio, silencio. El loco va a hablar<sup>200</sup>.

Como recogemos a través de estas escenas, resulta intolerable para estos hombres cultos e ilustrados el hecho de que un gato pueda hablar del mundo o de la felicidad. La única explicación es que el autor de la obra, aquel a quien se le ha ocurrido caer en el sinsentido y en el absurdo, sea un loco. Las frases recogidas de Schlösser son las que mejor lo ilustran sosteniendo cosas tales como: «Me parece un sueño», «Me siento extrañamente como si estuviera ebrio», «Señores, esto ya es el colmo, voy a volverme loco». Así pues, cuando se desafía a la razón, por medio del absurdo o de la puesta en ridículo, rechazando la lógica, caemos en el terreno del sueño, de la locura o de la embriaguez. Asimismo, en el texto del gato Murr encontramos una escena parecida, esta vez protagonizada por los amigos del maestro Abraham, el dueño de Murr, formando un círculo de hombres cultos y razonables, los cuales consideran imposible encontrar la capacidad de leer o de escribir fuera del ámbito humano, quedando, por tanto, bajo el dominio humano la superioridad intelectual, lo que incluye no solo leer, escribir o aprender idiomas, sino el acto de creación. Será el hombre serio al que da vida la pluma de Hoffmann el que diga:

[...] ¿a qué llamáis vulgar bestia? No hay bestia vulgar. A menudo, sumido en silenciosa contemplación de mí mismo, siento el más profundo respeto por los asnos y otros animales útiles. No comprendo por qué una agradable bestia doméstica, de felices dotes naturales, no habría de aprender a leer y escribir [...] No voy a pensar en *Las mil y una noches*, como la mejor fuente histórica llena de pragmática autenticidad, sino recordaros tan solo, querido amigo, al gato con botas, un gato lleno de nobleza, penetrante entendimiento y profunda ciencia<sup>201</sup>.

Sus oyentes, hombres tan ilustrados como él, reprochan y rechazan de lleno su postura, dado que está trayendo ejemplos de la fantasía de los poetas, los cuales poco o nada hablan del mundo efectivo, del mundo fáctico. Por esto, concluyen que no se puede recurrir a los poetas para hallar criterios de legalidad del mundo, puesto que no sabrán nada de las

---

<sup>198</sup> J. Ludwig Tieck. *El blondo Eckbert y El gato con botas*, pp. 103-104.

<sup>199</sup> *Ib.*, p. 115.

<sup>200</sup> *Ib.*, p. 122.

<sup>201</sup> *Opiniones del gato Murr*, p. 263.

leyes naturales y, por extensión, tampoco de leyes morales. Así pues, ni son naturalistas ni psicólogos. Simplemente, incuban en su mente delirios y cosas inventadas por su imaginación<sup>202</sup>. La respuesta a estas consideraciones llega a la voz de «alto, alto», con urgencia, para restituir en ese corte del discurso racionalista un lugar para el habla de los poetas, cercano a lo enajenado, a lo inconsciente y, también, a la propiedad-impropiedad, en el sentido en que el poeta es arrebatado, arrancado de sí.

Su lugar parece encontrarse allí donde acaece lo asombroso, lo increíble. Es ese el momento de apelación a los poetas, cuando los historiadores o los científicos quedan mudos, con un lenguaje impotente. Tal vez, entonces, la verdad no tiene que ver con el marco definido por oposiciones como irracional-racional, ficción-real, artista-burgués, locura-razón. Con esto, Kofman no pretende situar un decir frente a otro, ni considera que la verdad pueda darse en un decir y no en otro. Lo que trata de hacer la autora es eliminar la oposición de los antónimos como si fuera una oposición de naturalezas, una enemistad e imposibilidad de *simpatía*. Que sean antónimos, o sea, que sean dos ideas, representaciones o conceptos opuestos no implica que en lo que representan haya dos naturalezas opuestas —herencia teológico-metafísica—, de manera que no pueda haber comunicación o tránsito entre ellas. Kofman, en definitiva, a través del arte y de la literatura, pretende borrar la oposición metafísica entre instinto e inteligencia, por medio de la puesta en evidencia de la fragilidad del esquema racionalista, extendiendo la mirada de sospecha a todo aquello que aparece como privilegio exclusivo o patrimonio de la razón, esto es, del hombre. Mediante las citas que hemos recogido en este apartado se hace patente el rechazo de la posibilidad de que un gato (u otro animal) pueda tener discurso (ya sea en modalidad escrita -como el gato Murr- o en modalidad oral -como el gato Hinze-). Como hemos visto, el rechazo radical surge de lo intolerable de sentir cómo usurpan, cómo toman prestado lo propio; en este caso, uno de los privilegios más elevados del humano: la palabra. Según nuestra autora, supone «tomar un privilegio humano, asestando un fuerte golpe al narcisismo del hombre destronándole del reinado del universo»<sup>203</sup>. Al respecto, Kofman ve en la figura del profesor de estética, Lothario, la personificación de la paranoia, del miedo y del odio mortífero hacia Murr, fantaseado por el profesor como la posibilidad misma de arrancar al hombre de su trono de papel.

¿Sabéis que me gustaría ir hasta esa cesta, abrirla y clavar este agudo cuchillo en la garganta del maldito gato que hay dentro, y que quizá ahora se burla de todos nosotros con su arrogante suficiencia?

[...]

¡Esa bestia se convertirá en *Magister legens*, se le hará doctor *honoris causa*, acabará de profesor de Estética, dictando clases sobre Esquilo, Corneille, Shakespeare! ¡Me saca de quicio! ¡Ese gato ha de hurgar en mis vísceras, y tiene infames garras!»<sup>204</sup>.

Como Schlösser ante la representación del gato con botas, Lothario, dice enloquecer ante tal disparate. Parece obsesionado con la figura del gato y piensa que le observa y escucha en todo momento, cayendo en pánico, dado que no puede lidiar ni soportar, por arrogancia y soberbia impotente, que un no-humano pueda venir a ocupar su sitio en la universidad. Además, como señala Kofman, enumera grandes nombres tales como

<sup>202</sup> Cf. *ib.*, p. 264.

<sup>203</sup> « c'est s'emparer d'un privilège humain, c'est porter un rude coup au narcissisme de l'homme en le détrônant de la royauté de l'univers », Sarah Kofman. *Autobiogriffures*, p. 61.

<sup>204</sup> E. T. A Hoffmann. *Opiniones del gato Murr*, pp. 262-263.

Shakespeare, Esquilo, Corneille..., representantes del patrimonio intelectual, que va a ser mancillado por un ser bajo, vil, irracional. El *hombre serio*, que ya trató anteriormente de defender a Murr, intenta calmar al profesor de Estética y le dice:

Jamás toleraré que hagáis el menor daño a este gato [...] Acabaré por creer que estáis celoso de él porque hace versos. Este pequeño jamás podrá ser profesor de Estética, podéis tranquilizaros al respecto. ¿Acaso no figura claramente en los antiquísimos estatutos académicos que, debido al incremento de los abusos, ningún asno podrá ser profesor, y no ha de extenderse este decreto también a animales de todo género y especie, y por tanto también a los gatos?<sup>205</sup>.

Ante estas palabras, Lothario reconoce que puede que sea «posible que el gato no llegue a ser nunca ni *Magister legens* ni catedrático de Estética; con todo, a la corta o a la larga, se presentará como escritor, por la novedad que esto supone encontrará editores y lectores, nos quitará nuestros buenos honorarios»<sup>206</sup>. El pavor de Lothario se cifra en la posibilidad de que Murr llegue a ser catedrático de Estética, un miedo infundado —paranoico— puesto que los animales no tienen permitido el acceso a la universidad, pues hubo un abuso —lo que podemos suponer una violación, una transgresión— y, según nos informa el hombre que trata de calmar a Lothario, a partir de ese momento los estatutos de las universidades no aceptan animales, así, a través de la ironía, trata de quebrar la defensa paranoica de Lothario, el cual, nada tranquilo, sugiere que si bien no podrá tomar su puesto, si podrá quitarles el pan, el sustento; además de su honra —el honorario viene a restituir la honra de alguien—, pues los editores se interesarán en el gato antes que en él. Pero ¿por qué un gato podría quitarles sus honorarios y no ganarse unos propios? Quizá porque ellos no son merecedores de nada y porque el gato solo podría quitarles, tanto el honorario como la escritura, dado que, siendo un gato, no tendría ni lo uno ni lo otro. Si el hombre no tuviera la exclusividad de la escritura, de la razón, no habría garantías para su genialidad: cualquier otro podría quitarle su lugar. Ante el pánico de Lothario, el otro hombre expone que, habiendo tanta mediocridad en el ambiente intelectual, no habría razón para prohibir a un gato, es decir, a lo excepcional, escribir y publicar. Así leemos: «La única regla que habría que observar es que se le obligara a recontarse las afiladas garras, y eso sería quizá lo único que podríamos hacer ahora mismo, para estar seguros de que nunca nos herirá cuando se haya convertido en autor»<sup>207</sup>. Tan solo habría que tomar una medida precautoria de todo peligro, a saber: Murr tendría que dejarse cortar las uñas. Al igual que él toma prestada la escritura e, incluso, el papel para escribir, otros quieren quitarle las garras, para que si llega a ser autor no les hiera nunca. No lo mata, pero le quita sus armas, sus garras para volverlo inofensivo, quedando reprimido todo sentimiento de hostilidad y de amenaza que pudiera despertar un brillante escritor felino. Kofman definirá la garra de la siguiente manera:

Garra, instrumento de escritura, pero también de autodefensa, medio para tomar la propiedad de otro. Uña/zarpa, signo de la rapacidad y marca imitando la firma: un solo término para designar la violencia de la escritura que lacera el papel y al escritor. La *garra* [*griffe*] (del alemán *Begreifen*, tomar) vincula a todo escritor con una arpía, y al gato con un diablo<sup>208</sup>.

---

<sup>205</sup> *Ib.*, p. 265.

<sup>206</sup> *Íd.*

<sup>207</sup> *Ib.*, p. 266.

<sup>208</sup> «Griffe, instrument d'écriture mais aussi d'auto-défense, moyen de s'emparer de la propriété d'autrui. Griffe, signe de rapacité et empreinte imitant la signature : un seul terme pour désigner la violence de l'écriture qui lacère le papier, et celle de l'écrivain. La griffe, (de l'allemand, *Begreifen*, saisir), apparente tout écrivain à une harpie, et le chat, au diable», Sarah Kofman. *Autobiogriffures*, p. 64.

Como vemos, en este párrafo la autora se hace eco de las resonancias del término *griffe*, que optamos por traducir garra, recogiendo también los significados de uña o zarpa. También el de sello como marca impresa en algo. Por tanto, por un lado, permite firmar sobre el papel —ser escritor— a la vez que desgarrar con la escritura —ser arpía<sup>209</sup>—. Podríamos decir que Murr, el que osa revelarse ante la divinidad y perfección del hombre, quizá sea el *portador de luz* de los gatos, pues en virtud de la garra se vincula, no a la arpía, puesto que él ya pertenece al «reino de las bestias», sino al diablo, aquel que transgrede la ley divina e intenta superar al mismo Dios. De esta manera, las garras, sus armas, le permiten desgarrar el papel y hacerse con él para escribir ahí, firmando al final, poniendo su *griffe*, su marca, convirtiéndose él en rival del Dios-hombre, cercano al diablo. Si Murr se sometiera a la desungulación, no habría posibilidad de que hiriera los egos narcisistas de los hombres ilustrados, manteniendo a salvo la oposición metafísica que fundamenta su megalomanía. Por otro lado, ningún lector podría leer la *autobiodesgarros* de Murr, despojado de sus garras, sus armas, y de su firma: *griffe*, lo que marca en el papel, huellas, surcos y, al mismo tiempo, denomina, da nombre al escritor. Kofman nos recuerda en este punto el prólogo que escribe Murr, donde nos avisa de la importancia de sus garras: «Si alguien estuviera lo bastante extraviado como para querer plantear dudas acerca del esmerado valor de este libro extraordinario, que piense que tendrá que vérselas con un gato que posee espíritu, entendimiento y afiladas garras»<sup>210</sup>. Kofman, en este ejercicio de mantener la pluma a pesar de las garras, ve una vía para la modificación de lo que se ha entendido como «escritura» y para desarrollarlo recurre al texto de Hoffmann, puesto que imagina o fantasea cómo puede darse la adaptación de la pata a la mano, que hace posible, finalmente, que un gato pueda adquirir el arte de la escritura, empujado por un «impulso irresistible», como Murr mismo nos confiesa:

[...] sentí el impulso irresistible de arrancar al pasado mis propios pensamientos, tal como los alumbraba el genio que habitaba en mí, y eso incluía en todo caso el arte, naturalmente muy difícil, de la escritura. Por más atentamente que observaba la mano de mi maestro cuando escribía, no lograba descifrar la mecánica misma [...] sospechaba que la imposibilidad de sostener la pluma o el lápiz como mi maestro podía deberse a la distinta construcción de nuestras manos, y esa sospecha era acertada. Tenía que inventar otra forma de escribir adecuada a la construcción de mi patita derecha, y la inventé realmente, como bien se puede imaginar<sup>211</sup>.

La escritura, entonces, no estaría ligada a la esencia humana, a su naturaleza biológica ni divina. En consecuencia, queda en el terreno del esfuerzo y la capacidad de adaptación. Es esta la manera de Murr para robar-hacerse con el poder de la escritura y llegar a superar una de las dificultades más engorrosas en su ejercicio: mojar la pluma en la tinta, ya que como no podía sujetarla bien se le manchaba la pata de tinta, lo que implicaba manchar todo el papel y que su escritura fuera un garrapato. Una vez se acostumbró y se adaptó a la pluma, su estilo se volvió más elegante y refinado, incluso pudo escribir un poema de veinticuatro cantos. Los no entendidos verán en sus primeras obras manchas. Sin

<sup>209</sup> «Arpía», la que vuela y saquea, como el escritor, que toma, en su proceso de escritura, orígenes, nombres, plumas que no son propias, sino deudoras de otras. Además, están relacionadas con el castigo y la culpa: Zeus condenó a Fineo, rey de Tracia a un eterno banquete en el que las arpías le arrebataban los alimentos de las manos, hasta el punto de llegar a confundirse su papel con el de las propias Erinias —o Furias— diosas que castigan y vengán algunos crímenes como el de infidelidad o los de sangre. Esto nos hace plantearnos dos posibles resonancias, a saber: la primera a partir de considerar que el escritor es una arpía en el sentido de que con sus garras toma lo que es de otros; y la segunda tiene que ver con el escritor como arpía persecutora y al mismo tiempo como culpable perseguido.

<sup>210</sup> E. T. A Hoffmann. *Opiniones del gato Murr*, p. 129.

<sup>211</sup> *Ib.*, pp. 156-157.

embargo, los genios, aquellos que sean capaces de acudir a su texto sin prejuicios, con la inocencia del niño, verán obras profundas y serias. Murr, al mantener la pluma, a pesar de sus garras, consigue aprender idiomas, comunicarse con los perros y con los humanos y, además, convertirse en poeta. Por consiguiente, se preguntará por qué los hombres se consideran los dueños y señores del mundo, si simplemente son criaturas bípedas, sin mayores ventajas. Sus privilegios se sustentan en teorías metafísicas.

#### 4.6. Concepto de *Autobiogriffures* como autobiodesgarros

La condición esencial de una autobiografía es la firma. Por tradición, la escritura responde a la demanda del lector que busca identificarse con el autor, quien se suele considerar como genial. Para lograr una identificación, la obra tiene que ser cerrada —debe tener un punto final, coherencia, solidez, etc.—, y el último cierre, la identidad con aquel que empezó a escribir la clausura —la asegura— la firma, al menos esta es la pretensión. Por lo mismo, toda autobiografía supone un nombre propio, además de un estilo que sería la marca (*griffe*) de la originalidad. Kofman señalará que el género biográfico está marcado por cierto movimiento que permite, por un lado, la suficiente distancia como para admirar y quedar fascinado ante el protagonista, pero que, al mismo tiempo, permita la identificación, que pueda reconocerse en él. Este movimiento de admiración-identificación produce una actitud de veneración, teológica, hacia el autor, como si fuera el padre o un dios, por lo que una falta, la imperfección humana, en él sería intolerable, como recuerda Kofman remitiéndonos al texto freudiano de *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*<sup>212</sup>.

El editor del manuscrito del gato Murr es quien se encargará de que el texto que edita permita esta distancia y aproximación al lector. Por ello, se esfuerza en mostrar en su introducción que las siguientes páginas, a pesar de haber sido escritas por un gato, son legibles (esto es para un editor, vendibles). Se trata de un editor, que suponemos que es Hoffmann, que introduce una firma, una marca más al escrito, junto con las de Murr y el autor de la biografía de Kreisler; volviendo a hacerse manifiesto la fragmentación del texto y de la identidad del autor, desgarrada, lo que vuelve imposible la unidad. De ahí que Kofman llame a esta novela «bastarda», pues no tiene un padre atribuible ni identificable. Además, sostiene que las múltiples intervenciones del editor vienen a poner de relieve la obsesión por parte de los editores por tener la última palabra y tomar todas las precauciones posibles para la buena elaboración y resultado final del producto.

El editor explica cómo llega a sus manos el escrito de Murr y cómo lo acepta, por su claro talento y dotes extraordinarias. Además, a pesar de que haya sido escrito por un gato, este gato tiene un nombre que garantiza la identidad, siempre y cuando sea como el doble del escritor ordinario<sup>213</sup>. Sin embargo, el editor disculpa continuamente a Murr por haber mezclado dos tejidos de tramas distintas que da como resultado un tejido doble, heterogéneo y bastardo e intenta preparar al lector para los tropiezos del texto, los cortes, las interrupciones, introduciendo anotaciones, indicaciones, en el texto para que se puedan distinguir los dos textos fácilmente, disimulando el enredo, tratando de suavizar la heterogeneidad, intentando velarla. No obstante, escribe nuestra filósofa que: «[las

---

<sup>212</sup> Este punto será tratado con detenimiento en el quinto capítulo dedicado a *L'enfance de l'art*, p. 145.

<sup>213</sup> Cf. Sarah Kofman. *Autobiogriffures*, p. 71.



anotaciones del editor] no podrían suprimir la heterogeneidad radical interna de cada texto, tal como cada uno de ellos lleva la garra/marca del otro, el del gato marcado por el hombre, el del hombre arañado por el gato»<sup>214</sup>. Anotaciones e introducción de elementos en el texto, que, por otro lado, responden a una violencia sobre el texto que obedece a una estrategia determinada. De forma que las reticencias y cuidados que se toma el editor, como señala Kofman, no tienen que ver con consideraciones de tipo metafísico: un gato es un gato y no un hombre y la escritura es algo propio de la naturaleza de los hombres, luego no es aceptable-tolerable que un gato escriba. Los razonamientos del editor tienen que ver con un simple cálculo de rentabilidad económica, pues «tiene la oportunidad de crear una nueva colección de un género inédito, objeto de curiosidad: para el editor no hay un debate metafísico sobre la naturaleza del animal, sino un simple cálculo de rentabilidad económica»<sup>215</sup>. Si el editor se preocupa por introducir un prólogo es porque se trata de un libro extraño, que rompe con lo cotidiano. Este prólogo, entonces, tiene la función de calmar los reparos, aversiones y las inquietudes que pueda despertar en el público. Por ello podemos hablar de un sentido estratégico en la actitud del editor, que al advertir de lo excepcional y de las faltas de Murr, *desactiva* su poder subversivo.

Así, gracias a su tarea, disimula la locura absurda y transgresora que es la escritura de gato. Kofman apunta, en este sentido, que no se trata de un intento por la racionalidad o la continuidad del texto o, en otras palabras, un esfuerzo por restituir la integridad de la biografía, sino que su interés está puesto en convencer al público interesado en que ese libro se puede leer, a pesar de que presente un libro fragmentado, lleno de lagunas y cortes.

#### 4.6.1. *Autobiogriffures*, texto bastardo: imposibilidad en el origen

Un texto bastardo, impuro, como el del gato Murr, se caracteriza por ser de, al menos, dos padres; no desciende completamente ni de hombre, ni de animal, rompiendo el orden del logos, sin principio ni fin, donde el orden cronológico se quiebra. Es más, Kofman fija esto en otro rasgo, esta vez tipográfico, que impide que haya un origen, una primera palabra que marque lo que esté por llegar, pues el inicio de cada línea narrativa ya sea la de Murr o la de Kreisler, comienza siempre por unos puntos suspensivos, cuya función es precisamente indicar una interrupción, indicando la apertura en el comienzo o, directamente, la ausencia de comienzo, poniéndolo en suspenso.

Kofman ve en esta constante interrupción de los puntos suspensivos la parodia del orden estricto de la conciencia, que abarca desde el nacimiento hasta la muerte, pasando por todos los episodios intermedios, de manera que se vuelve problemático este desorden introducido por los injertos a la hora de dar un sentido a la trama a la luz de la experiencia recibida y poder exponer lo aprendido, basado en la sabiduría obtenida y en la razón. De tal modo, en esta biografía no hay ni origen, ni continuidad, se suspenden los órdenes cronológicos y el narrativo es interrumpido mediante la consecución de un fragmento a otro, la continuación de un jirón a otro, siempre dispares entre sí, haciendo del libro un elemento

<sup>214</sup> «ne sauraient supprimer l'hétérogénéité radicale interne à chaque texte, telle que chacun d'entre eux porte la griffe de l'autre, celui du chat, marqué par l'homme, celui de l'homme égratigné par le chat», *ib.*, p. 83.

<sup>215</sup> «l'occasion de créer une nouvelle collection d'un genre inédit, objet de curiosité : pour l'éditeur, pas débat métaphysique sur la nature de l'animal, mais un simple calcul de rentabilité économique», *ib.*, pp. 71-72.

que en sus hojas mantiene unidos estos fragmentos a pesar del desgarrar. Debido a lo cual, Kofman escribe:

Una «rapsodia» tal que descose las hojas del libro, como el enlace de dos «autobiografías» introduce lo otro en lo mismo, viniendo a borrar el «auto» y a lacerar la *bios* bajo el látigo de Tánatos. Mezcla de dos vidas que menoscaba la identidad y la unidad del autor, viniendo a desgarrar el volumen y a modificar el espacio escritural clásico, rompiendo los marcos tradicionales de la lectura, con lo que se vuelve imposible para el lector identificarse con el protagonista [...] si el libro no está escrito por una sola mano, recae también sobre el lector poner su propia garra/firma [*griffe*], reescribir el libro en un movimiento de reinscripción que produzca simultáneamente al texto y al lector<sup>216</sup>.

Es curiosa la aparición de Tánatos aquí, sobre todo teniendo en cuenta que, incluso cuando Kofman se refiere a las pulsiones freudianas, la división es entre pulsiones de vida o eros y pulsiones de muerte, sin referencia a Tánatos. Por ello, merece que detengamos nuestro desarrollo para preguntarnos a qué responde traer a Tánatos a escena. Tánatos simboliza la muerte sin violencia, proporcionándola con un toque mortal y suave. Así, podemos hilar que lo que se quiebra bajo el látigo de Tánatos es la *bios*, es decir, la vida de un individuo asociada a un tiempo de existencia —frente a la otra palabra griega *zoé* que también designa ‘vida’, pero se trata de una vida no marcada por determinaciones espaciales o temporales, una vida que significa vivir eternamente. Para esclarecer este matiz recurriremos al texto de Karl Kerényi, ya que en él hemos encontrado una explicación clara y rigurosa al respecto:

El significado de *zoé* es la vida *sin más caracterización*. Cuando, en cambio, se pronuncia la palabra *bios* «suena» otra cosa [...] Lo que «suena» es la *vida con su caracterización*. En este sentido, *bios* es el nombre originario de la biografía.

[...]

Cuando se es consciente de la diferencia entre los significados de *zoé* y *bios*, se la percibe también en el uso verbal [...] el *zoein*, el vivir de manera continua, sin nada reseñable ni una caracterización particular, a menudo implica en Homero una doble definición que corresponde al estado mínimo del vivir: «vivir y mirar la luz del sol», «vivir y tener abiertos los ojos en la tierra», «vivir y ser».

[...]

La «vida» que trata la «biología» moderna no puede relacionarse con *bios* mediante un signo de igualdad. La palabra *biólogos* designaba para los griegos al mimo que imita la vida característica de un individuo y que mediante la imitación la resalta y la hace parecer aún más característica. *Bios* no se enfrenta a *thánatos*, la muerte, de manera que la excluya. Todo lo contrario: de la vida característica forma también parte una muerte característica. Esta vida se caracteriza por la forma de acabar. [...] el opuesto exclusivo de *thánatos* es, en griego, *zoé*. [...] *Zoé* es la vida, concebida sin más caracterización y vivida sin límite<sup>217</sup>.

Quizá, de esta manera, logre Kofman no caer en la dualidad vida-muerte, planteándola como un juego de fuerzas o de pulsiones, donde están en continua lucha. Tánatos lacera, marca, vulnera, desgarrar la *bios* —la posibilidad de relato biográfico, donde se cuenten la aventura que determina esa vida: ni se enfrentan ni se excluyen, lo que no quiere decir que Tánatos no merme, menoscabe o haga hendidura en la *bios*. Por otro lado, no hablamos de *zoé* por no convenir a nuestro estudio en este punto, dado que, en tanto que

---

<sup>216</sup> « Une telle « rhapsodie » découpe donc les feuilles du livre, comme l'accolement de deux « autobiographies » introduit l'autre dans le même, vient gommer « l'auto » et lacérer le bios sous le fouet de Thanatos. Mélange de deux vies qui entame l'identité et l'unicité de l'auteur, qui vient déchirer le volume et modifier l'espace scriptural classique, briser les cadres traditionnels de la lecture : car il devient impossible au lecteur de s'identifier à un « héros » [...] si le livre n'est plus écrit d'une seule main, il appartient aussi au lecteur d'avoir à y mettre sa griffe, à réécrire le livre dans un mouvement de réinscription qui produit simultanément le texte et le lecteur », *ib.*, p. 74.

<sup>217</sup> Karl Kerényi. *Dionisos, Raíz de la vida indestructible*. Trad. Adan Kovacksics. Barcelona: Herder, 2011, pp. 14-15.

«tiempo de ser», «ser continuo», «hilo en que cada *bios* individual se ensarta como una perla»<sup>218</sup> es inenarrable, al ser, como dijimos, la experiencia de la vida sin caracterización específica. Si acaso, solo el silencio podría dar cuenta de ella.

Volviendo sobre la cita de Kofman, a partir de lo expuesto acerca de la *bios* y de Tánatos, podríamos leer sus palabras considerando que lo que viene a quebrar Tánatos es el tiempo de *bios*, al comparecer como principio de corte, de separación, quiebre, suspensión y vacío, frente a la completitud o miras de entereza que hay en una *bios*—vida que puede ser narrada—. Tánatos se impone e impide la continuidad y la unidad. De esta manera, lo que descose o desgarrar el libro de la autobiografía es el látigo que introduce en él una muerte silenciosa, en este caso, la muerte de la completitud y de la unidad. Kofman sugiere que esta rapsodia, es decir, el conglomerado de fragmentos, suspensiones, lapsus y anotaciones que vienen a coser lo descosido que encontramos en *Opiniones del gato Murr*, borra el «autos», o sea, el «por sí mismo», el control y la capacidad que puede ejercer uno mismo sobre su *bios* y, siguiendo por aquí, sobre el relato de ella. De tal modo, queda modificado el espacio de escritura quebrando la manera de escribir, pensar, sentir y leer del lector, que ahora, tendrá que poner de su parte dedicándose a una elaboración del texto a partir del texto, porque no hay coherencia, porque no hay cohesión, pues, lo que encontramos es rotura e intervalos entre puntos suspensivos. Resulta, entonces, que, al ofrecer un tomo aparentemente *hilado* y cerrado, se ofrece a la par una composición fragmentada, que reconstruirá el lector reescribiendo sobre el texto, como lo hizo Murr. «*Autobiogriffure*» se resuelve, a partir de esta reflexión, como una *thanatographie* (tanatografía), donde queda anulado todo discurso del género biográfico. Un texto bastardo donde ha sido borrada la firma del nombre propio del autor único. Este planteamiento nos lleva a la problemática de «la muerte del autor» o de su desaparición, dejando al autor en un segundo plano con respecto al texto, puesto que el texto será de quién lo lea, quien haga algo con él. Retomando aquí el carácter citacional de los textos, tanto los de nuestra autora como los de Hoffmann son buenos ejemplos de este tipo de escrituras, en las que el autor queda velado por otros nombres, tomándolos de otros al tiempo que el propio autor se diluye en ellos<sup>219</sup>.

#### 4.6.2. La pluma o la vida: apropiación indebida

Kofman pone en relación las señales indicativas que introduce el editor en el texto para ordenarlo y clarificarlo con los carteles que indican las fronteras de las parcelas o del terreno, en otras palabras, que anuncian que son una propiedad privada. Por esto, afirma que estas señales son el aviso y, a la vez, la salvaguarda de cierto derecho burgués a la propiedad, por otro lado, íntimamente relacionado a su vez con el cálculo —o el beneficio— económico. El editor invita al lector a no darle a él ningún mérito, sino a los otros dos

<sup>218</sup> Íd.

<sup>219</sup> Para seguir profundizando con respecto a esta cuestión se puede acudir a textos de diferentes autores tales como Roland Barthes con «La muerte de un autor», Michel Foucault «Qu'est-ce qu'un auteur?», Jacques Derrida «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas», Roger Laporte con *Fugue. Supplément*. En nuestro trabajo, optamos por seguir el desarrollo de Kofman sin entrar en confrontaciones con otros autores o autoras, dado que lo que aquí se persigue es lograr dar a conocer su pensamiento singular, aun al precio de evitar las comparaciones o estudios sobre las posibles influencias, dando por hecho que tales influencias y confrontaciones existen, pero sin perder de vista que mostrarlas de manera explícita no es el objetivo de nuestra tesis.

autores, compañeros y *parasitarios* de sus respectivas plumas, dado que él solo se ha limitado a establecer un orden perdido que señala aperturas y clausuras ante el vandalismo de Murr, para evitar que uno y otro autor terminaran por ataviarse, vestirse con la pluma del otro, para evitar que se desplumasen el uno al otro, es decir, que se desvalijaran.

A fin de impedir que cada uno de los autores se hiciera con la pluma del otro, que le desplumase, que se vista y se apodere de su sustancia, de su identidad, que se apropie de su ser, desposeerle de sí mismo. Se trata de impedir esta obra diabólica, doble, reveladora de la ausencia de identidad de sí y de originalidad<sup>220</sup>.

Los actos vandálicos de Murr hablan por sí mismos de la transgresión que comete: se apodera de la pluma de su maestro —privilegio exclusivo del hombre— va en contra de su instinto felino impulsado por un *deseo* incontrolable de escribir, adapta su pata yendo en contra de la morfología, para terminar por quebrar la oposición entre hombre y animal, alejando al hombre de dios, reduciéndole a un ser bípedo, sin pelo, sin plumas, sin garras. Un ser ridículo si pierde su originalidad y sus características exclusivas. También podemos destacar aquí otra transgresión, esta vez cometida por el editor impulsado por su interés económico, ya que coloca ambas biografías al mismo nivel: tanto la de Murr como la de Kreisler sin sus señales de acotamiento de una propiedad y otra, serían indistinguibles, reconociendo, *sin querer*, la *mimesis* de la escritura de Murr con la escritura del hombre, reconociendo la posible confusión entre la escritura de un gato y la de un hombre.

#### 4.6.3. Suspense en el origen y en el final

La narración de Murr es lineal, coherente e imita a la perfección las novelas de formación<sup>221</sup>. Apoya sus aventuras en sus consideraciones y pensamientos en relación con lo vivido, es así como logra parodiar la supremacía de la razón. Es aquí, en la imitación de lo tradicional donde encuentra su clave subversiva mediante la parodia de las metáforas tradicionales, manidas por los biógrafos cargados de presupuestos metafísicos —aquellos que consideran al personaje del que tratan como un héroe<sup>222</sup>, que roza lo ideal, a la vez que le dotan de la humanidad suficiente como para que se pueda propiciar una identificación por parte del lector—. Por cierto, no hay que pasar por alto lo más obvio: esta novela de Hoffmann se presenta como una novela de formación, y el acto de mayor subversión es poner a escribir a un gato, *cederle su pluma*. Lo ridículo de esta escena, lo ridículo de tomar a un gato escritor *en serio* en un estudio, en una reflexión, escribir un libro sobre un gato que escribió un libro —pero que nunca lo escribió, porque los gatos no escriben— es el juego que revela Hoffmann mostrando, como consecuencia de esta mímica —imitación de las novelas tradicionales de formación— y de la conquista de la pluma de otro, que lo que se

---

<sup>220</sup> « Afin d'empêcher chacun des auteurs de se parer des plumes de l'autre, de le déplumer, de se parer et de s'emparer de sa substance, de son identité, de s'approprier son être, de le déposséder de lui-même. Il s'agit d'empêcher cette œuvre diabolique, œuvre du double, révélatrice de l'absence d'identité à soi et d'originalité », Sarah Kofman. *Autobiogriffures*, p. 90.

<sup>221</sup> Volveremos sobre este tema con exhaustividad en el punto 7.4., p. 287.

<sup>222</sup> Recordemos que: «La mente humana crea la figura simbólica del héroe, su sentido consiste en comunicarnos que ante él se despliega una tarea, la tarea de autocreación, ejemplificada en un camino, un recorrido que le llevará a conseguir su personalidad, pero solo después de que sean superadas con éxito una serie de pruebas erigidas a modo de obstáculos para hacerle retroceder. La figura del héroe concilia además en su interior la ambivalencia de un ser humano que se sabe desvalido y se siente capaz de superar las mayores dificultades, menesteroso y omnipotente a la vez», Ana María Leyra. *La mirada creadora*. Barcelona: Península, 1993, p. 51.

pensaba patrimonio exclusivo del hombre resulta nacer de la prepotencia y «funestas concepciones metafísicas», del despotismo humano.

Lo expuesto conlleva un doble efecto, a saber: que, por un lado, un gato aparece como rival del hombre y cae en la trampa de creerse a la altura del *logos* y, por el otro, se da una desacralización de la escritura lineal y aparece la ridiculización de las biografías escritas al estilo tradicional. Esto último Kofman lo relaciona con una parodia a través del texto de Murr hacia las novelas de formación, donde todo evento pasado adquiere un carácter premonitorio, extraordinario y determinante en el presente y para el futuro, lo que implica, para nuestra autora, una suerte de metafísica de las causas y los efectos. Para justificar esta lectura, Kofman llama la atención sobre la narración que escribe Murr de su nacimiento, del cual no sabe nada, pudo ser un día cualquiera, en cualquier lugar, ya sea en un establo, en un ático o en el sótano. Finalmente, el felino, se inclina por el ático, justificando esto en su pasión por las alturas, como si viniera de suyo lo uno con lo otro, así lo relata:

¡Sí! ¡No puede ser de otra manera, tengo que haber nacido en un desván! Sótano, establo... ¡opto por desván! Clima, patria, costumbres, usos, ¡cuán imborrable es la impresión que causan, son los únicos que dan su configuración interna y externa al ciudadano del mundo! ¿De dónde sale en mi interior ese sentido de la altura, esa irresistible inclinación a lo encumbrado? ¿de dónde esa maravillosa y rara habilidad en el trepar, ese envidiable arte de dar los más osados y geniales saltos? [...] ¡A ti te consagro este llanto, oh patria hermosa, a ti este melancólico y alegre Miau! ¡A ti te honran estos saltos y estas frases, hay virtud en ellas y valor patriótico<sup>223</sup>.

Con esta cita, la autora señala el lugar en el que de manera explícita se produce una idealización del origen como causa de un efecto, en este caso situado en la elección del desván como lugar de nacimiento, puesto que, el lugar de nacimiento, la *patria*, el *origen*, define todo lo demás, si no de manera concluyente sí influyente. En este mismo párrafo, podemos ver a qué se refiere Kofman con la ridiculización: la idea de elegir el lugar de nacimiento por una especie de *intuición* apoyada en cierta correspondencia entre el hecho de «pasión por las alturas» y «lugar de nacimiento marca definitiva en la vida». Del mismo modo, se manifiesta el carácter mentiroso —o, eufemísticamente expresado, idealizador— de la biografía.

Por último, en esta escena, se nos ofrece una muestra de la *mimesis* de los valores tradicionales, basados en la patria, las costumbres, las raíces, etc., apelando a ellos, como puntos de sutura o cierre, para lograr colmar la laguna del vacío, tanto vital —la falta de origen— como en referencia al relato, en este caso ejemplificado en el caso del nacimiento. Aquí, una vez más, y como se irá descubriendo a lo largo de este trabajo, diremos que para Kofman no habría diferencia entre lo uno y lo otro, o, dicho de otra manera, la diferencia entre lo uno y lo otro sería *aparente*, esto es, en la manera en la que aparecen relato y vida, dado que son fenómenos entremezclados, ligados, no independientes. Podemos recoger otros momentos en los que Murr parodia la figura del poeta o escritor, diciendo que para él la escritura es un «excremento» producto de un *cólico intelectual*, burlándose de la extendida concepción del poeta como alguien de genio e intelectos elevados. Además de señalar que la escritura viene a ser una solución, narcisista, contra el desamor y la desdicha, por lo que llega a decir:

[...] todo el mundo sabe que aquel que ha sido atacado por la fiebre de amor, aunque normalmente apenas pueda rimar amor con sol y amada con ansiada, aunque a pesar de todos

<sup>223</sup> E. T. A. Hoffmann. *Opiniones del gato Murr*, p. 137.

sus esfuerzos no se le ocurra esa rima no del todo inusual, de pronto es visitado por la poesía y ha de borbotear los versos más espléndidos, como alguien que atacado de un catarro rompe de manera irresistible en espantosos estornudos<sup>224</sup>.

Tampoco escapan de su crítica las oraciones fúnebres, de carácter convencional e hipócrita, que implican más una ocasión para que se admire el talento del orador que para honrar al difunto. Con estas consideraciones, Murr se aleja la figura del escritor de los excelsos ideales de la belleza, el amor y el dolor de la pérdida. Asimismo, en la novela de Murr, la figura de Kreisler también tiene un enorme poder perturbador. Kofman considera que mediante la máscara de bufón y la ironía revela la contradicción de su ser. Se muestra contradictorio, con cambios de humor, rompe toda armonía. Señala, además, que los otros personajes de los fragmentos pertenecientes a la biografía del maestro de capilla dejan translucir cierto aire nostálgico que dramatiza aún más la figura de Kreisler. Kofman interpreta esta nostalgia como pena ante la ausencia de razón, de orden, de armonía, aunque también, como si, al modo de un coro trágico, se cantase la fractura del sujeto, mostrando que no hay un «yo» sólido.

Kofman escoge otra escena para apoyar su explicación, en este caso también tiene que ver con el origen de Kreisler y con los acontecimientos de su infancia, los cuales son tomados por su interlocutor como extraordinarios. Y no podrían ser considerados de otra manera, dado que la figura del artista o del genio conlleva la creencia en una infancia superior o especialmente extra-ordinaria, es decir, fuera de lo común. Kreisler permanecerá en silencio con respecto a esto, lo que es leído por la autora como que «él rechaza exhibir su “pasaporte”, él que no conoce a su padre y no tiene ninguna garantía de identidad»<sup>225</sup>. Rechaza mostrar el documento de identidad, fijado por Kofman en el pasaporte, en el relato de Kreisler en la determinación de su origen y en los hechos de su infancia. Rechazo que viene acompañado de un silencio, al quedar en suspenso la determinación que implica un lugar y un padre; esto es, según la autora, la muestra de que no hay garantías de identidad, ni siquiera las heredadas de la patria, las costumbres, las modas, etc. En el relato de Hoffmann encontramos con respecto a este punto una curiosa contraposición, pues Kreisler niega, con su silencio, sus orígenes; mientras que Murr, el gato, tiene la necesidad de afianzar su nombre recurriendo a «mostrar su pasaporte», mostrándose como heredero de los grandes felinos, tanto por la rama de la biología como por la de la literatura, como tuvimos oportunidad de ver al principio de este capítulo. Con respecto a la búsqueda de los orígenes, Kofman vuelve a retomar el concepto de tanatografía (*thanatographie*), para poner de manifiesto que una biografía tradicional no dista tanto como pudiera parecer en un primer momento con una mesa de autopsia, donde el forense con su escalpelo vaya a averiguar las causas de la muerte, puesto que, en la biografía —o en el relato del nacimiento, de la infancia, etc., se ocultaran las causas y los secretos de la identidad y las propiedades de una persona. De forma que, al negarse la coherencia, la cohesión y la linealidad, guarda silencio con respecto del origen y aparecen las lagunas, los desgarros, formando una rapsodia. Sin embargo, encontramos cierto hilo conductor en ella, gracias a las precauciones que pone el editor para que el lector no se pierda. Aunque, a pesar de ellas, con cada punto

---

<sup>224</sup> *Ib.*, p. 299.

<sup>225</sup> «il refuse d'exhiber son « passeport », lui qui ne connaît pas son père et ne détient aucune assurance d'identité », *Autobiogriffures*, p. 108.

suspenso, se suspende el sentido y marca, irremediablemente, una escritura distinta. En este sentido, escribe Kofman que:

El editor desempeña el papel de Espíritu absoluto, conservador del desarrollo lineal y guardián del sentido que no puede perderse. Ficción de un Espíritu todo poderoso que disimula, con fines lucrativos, el carácter fundamentalmente lacunario de toda autobiografía: la ausencia de sentido originario de la experiencia vivida, las lagunas de la memoria hacen del texto de la vida un tejido siempre rapsódico, siempre deshecho por el trabajo de un negativo no revelable, por algún arañazo/desgarro mortífero<sup>226</sup>.

En *Opiniones del gato Murr*, se pone en juego la deconstrucción de aquello que pretende el editor o biógrafo mediante tres plumas, a saber, la de Murr, la de Kreisler y la de Hoffmann; las dos primeras, desdoblamiento del último, vienen a «poder transformar radicalmente el espacio de la escritura y las prácticas sociales correspondientes»<sup>227</sup>. En este texto, sobre todo teniendo en cuenta la lectura de Kofman, se quiebra la unidad misma de la vida y de la obra, introduciendo la rapsodia que hace saltar por los aires todo orden cronológico, poniendo fin a la posibilidad de ser forense y hallar la «causa de la muerte», obteniendo un relato de sentido único, esto es, clausurado. El final de *Opiniones del gato Murr* no es una clausura. En su lugar encontramos una promesa, un aviso de que habrá una continuación. En el lugar en el que debería haber un final, aparece una nota del editor que nos informa de la muerte de Murr, a la vez, que nos promete un nuevo volumen compuesto por las notas que han encontrado de la biografía de Kreisler:

El inteligente e instruido gato filosófico y poético Murr ha sido llevado por la amarga muerte en medio de su hermosa carrera. Murió en la noche del veintinueve al treinta de noviembre, tras corta pero grave enfermedad, con la calma y la serenidad de un sabio. [...] el editor no encuentra inadecuado comunicar al lector favorable en un tercer volumen [...] lo hallado aún de la biografía de Kreisler, y deslizar solo aquí y allá, en los lugares adecuados, lo que de las observaciones y reflexiones del gato merezca la pena de ser contado<sup>228</sup>.

Tras el cese de lo disonante, de lo inquietante en esta novela, a saber, la escritura de un gato vuelve a ser *lo* relevante el hombre, el gran genio o el héroe —que son los merecedores de tener una biografía, en tanto que tienen grandes y reseñables episodios que vienen a distinguir su vida de las vidas comunes—. Tras el comunicado de la muerte de Murr, lo que promete el editor es lanzar un nuevo volumen biográfico, pero esta vez, compuesto en su mayor parte de la biografía de Kreisler, a la vez que promete volver a restaurar el orden clásico lineal no fragmentado. Solo allí donde merezca la pena la palabra de un gato tendrá lugar.

#### 4.7. La mimesis de Murr: escritura citacional

La madurez, ¿es el abandono de las plumas de otro, el retorno a uno mismo? O, ¿lo «propio» de un gato no es ser hipócrita, ser una máscara adornada con cualidades tomadas de otros? Máscara, detrás de la cual, no se esconde ninguna sustancia propia/limpia. También la

<sup>226</sup> «L'éditeur joue le rôle de l'Esprit absolu, conservateur d'un développement linéaire et gardien du sens qui ne saurait se perdre. Fiction d'un Esprit tout puissant qui dissimule, à des fins lucratives, le caractère fondamentalement lacunaire de toute autobiographie : l'absence de sens originaire de l'expérience vécue, les lacunes de la mémoire, font du texte de la vie un tissu toujours déjà rhapsodique, toujours déjà défait par le travail d'un négatif non relevable, par quelque griffure mortifère», Sarah Kofman. *Autobiogriffures*, p. 115.

<sup>227</sup> «mais aussi pour transformer radicalement l'espace de l'écriture – et les pratiques sociales correspondantes», *ib.*, p. 117.

<sup>228</sup> E. T. A. Hoffmann. *Opiniones del gato Murr*, p. 523.

escritura del gato, incluso madura, es siempre desapropiante, oblicua; es la de un plagiador que desvía la propiedad de otro en su beneficio<sup>229</sup>.

«*Plagiaire*» es la palabra francesa que se dispone a diseccionar Kofman. Con ella se designa a aquel que desvía a los niños de otro, que roba esclavos de otro y, en este sentido, es como un grajo apropiándose de los botines de otro. Nos remite al término griego de *plagios*, πλάγιος, que podemos traducir por ‘secuestro’, ‘engaño’, ‘oblicuo’, entendido como desviado, torcido. Murr es «*Plagiaire*» en virtud de sus plagios o, según esto, los secuestros, engaños y desvíos que hacen de su escritura una escritura citacional. De esta manera, se expone en el texto el hecho de que toda escritura es citacional y huérfana o bastarda, en el mismo sentido en el que en el texto encontramos huérfanos a Murr y a Kreisler. No solo la escritura de Murr, sino la del propio Hoffmann es citacional introduciendo en su texto injertos de Tieck. Lo llamativo aquí, como señala nuestra autora, es que a la vez que pudiera dar el nombre del padre, de la autoridad citada, cierta grandeza y peso a Murr-Hoffmann, le arrebatara, al mismo tiempo, la paternidad plena del texto. Murr citando es desapropiante ya que no da las referencias de sus citas. Parodiando, una vez más, la ingesta de saberes y de conocimientos, mezclándolos en una rapsodia desapropiante que hace que se pierda la unidad y el sentido de cada uno de los fragmentos. Para introducir cierta coherencia, llega el editor en nuestra ayuda y denuncia las citas erróneas y restituyendo su propiedad, a sus autores.

Se podría decir, según Kofman, que toda la vida y experiencia de Murr no es más que un gran cuerpo de citas literarias, imitación de lo que él ha leído en los libros: «el texto de la vida y el texto de la escritura se entremezclan estrechamente»<sup>230</sup>, este entrecruzamiento arrebatara a Murr la posibilidad de una vida propia: «la experiencia no es jamás la experiencia de la cosa misma, sino que ya es siempre un texto, es siempre descifrado a través de un código»<sup>231</sup>, un código que tomamos de otros, de manera que nos engalanamos con él. El lenguaje, por tanto, es un continuo de referencias a otros, declaradas o no. El propio uso será una apropiación de lo ajeno y una pérdida de lo propio, a la vez. En consecuencia, hace que desfallezca, que se deshaga la firma del nombre propio, resultando que solo se puede decir un nombre propio por metonimia, por desplazamiento a otra cosa que no es ella misma, de referencia en referencia. Esta postura supone un ataque directo al narcisismo ilusorio de los autores sobre sus obras pensadas como «propiedad», situándose ellos en el lugar del padre creador<sup>232</sup>, lo que afianza su imagen narcisista que les da «consistencia existencial», es decir, una imagen donde nada falta.

Desde aquí, podríamos ver el desgarramiento como amputación, lo cual no deja de situarse como amenaza una y otra vez ante la integridad y genialidad del autor-creador. El nombre, la firma, será una marca o un «trazo embustero» que no pertenece a esa pluma ni a la mano que la sostiene. La pluma y el nombre propio, que, por otra parte, se afirma de manera

---

<sup>229</sup> «La maturité, est-ce l'abandon des plumes d'autrui, le retour à soi ? ou le « propre » du chat n'est-il pas d'être hypocrite, d'être un masque paré de qualités empruntées ? Masque derrière lequel ne se cache aucune substance propre. Aussi l'écriture du chat, même mûre, est-elle toujours désappropriante, oblique ; elle est celle d'un plagiaire qui détourne la propriété d'autrui à son profit », *ib.*, p. 130.

<sup>230</sup> «le texte de la vie et celui de l'écriture s'enchevêtrent étroitement», *ib.*, p. 135.

<sup>231</sup> «L'expérience n'est jamais l'expérience de la chose même mais est toujours déjà un texte, est toujours déjà déchiffrée à travers un code « littéraire » ou rapportée à un référent musical», *ib.*, p. 136.

<sup>232</sup> Este punto tendremos ocasión de desarrollarlo a propósito del análisis que realiza Kofman en *L'enfance de l'art*, más en concreto en nuestros apartados 5.1. y 5.5.1.



narcisista, quizá en un intento de estabilizarse frente al desquiciamiento o el desplazamiento de lo propio. Estos intentos para lograr la afirmación del yo, los identifica Kofman en el propósito de Murr de educar a los jóvenes gatitos, contándoles sus aventuras y aportando sus puntos de vista sobre lo bueno y lo malo, además de sobre la naturaleza de las cosas. Bajo este interés manifiestamente educativo, Kofman verá un interés estratégico y un empeño narcisista para afirmar su yo: quiere hacerse amar, admirar y adorar. De ahí que la autora los denomine «discursos de asistencia», pues vienen a asistir al yo en el momento en que el desgarramiento viene a manifestarse. Discursos que pretenden negar los desgarramientos, las garras y la firma: *griffures* de la escritura, consiguiendo un bloque cerrado y consistente en el texto. Pero es, precisamente, en el escribir, en el ejercicio de la escritura donde se ofrece un espacio privilegiado para que aparezcan lo desapropiante, el desgarramiento y las plumas de otros, que al mismo tiempo que se le prestan a uno, se alzan amenazadoras recordando que se trata de una apropiación; desde aquí, surgen los discursos de asistencia como precauciones narcisistas o rituales que vienen a preparar las defensas del yo a través del ejercicio de engalanarse con la pluma de otro. Quedan, por tanto, malogrados todos los intentos de conseguir una reconstitución de la identidad, tanto las señales del editor de propiedad privada, los discursos asistenciales, las advertencias del editor en su prólogo, siempre temeroso, como apunta Kofman, a que Murr saque sus garras. Además, se vuelve necesario convencer al lector para que pueda enfrentarse al libro, proporcionando cierta imagen dulcificada y amable de Murr —con lo que se mantienen en el margen las garras y sus desgarramientos.

Kofman verá como «garantía de seguridad» hacia el lector que el editor ofrezca un retrato de Murr, mostrando su benevolencia, a la vez, que mostrándole erguido sobre dos patas, con un libro y su pluma, lo que permitiría cierto acercamiento con la figura felina mediante identificación, teniendo un papel apotropaico, defensivo. Pero lo que hace incluyendo este retrato es dar lugar a la aparición de un *doble* a través de esta pretendida semejanza para propiciar la identificación.

#### 4.8. El escritor que sabía reír

La escritura de Hoffmann, más que doblar, ¿no viene a desgarrar este retrato tranquilizador? Si, de un lado, la autobiografía lineal de un gato, escrita en la noche, en una cámara oscura, hace sistema con el retrato y se inscribe en la misma ideología; del otro lado, encontramos simple repetición paródica de la escritura humana, que borra lo que debía producir, descosiendo su propia linealidad, y la autobiografía de Kreisler, discontinua, plena de tropiezos, escrita por una mano humana, es también una «*autobiogriffure*»<sup>233</sup>.

Es decir, una escritura híbrida, apropiante y desapropiante, lo que implica, como vimos, desgarramiento y desgarrar al mismo tiempo. Ejecutada desde una pluma que no tiene padre y que, por esto mismo, busca desesperada una garantía, una palabra de seguridad que pueda venir a afirmar un yo fragmentado, desgarrado. Hoffmann aparece tras este estudio como el padre de la escritura multiplicada —y multiplicadora—, desmitificando la imagen

<sup>233</sup> «L'écriture d'Hoffmann, plus que double, ne vient-elle pas déchirer ce portrait rassurant ? Si, d'un côté, l'autobiographie linéaire du chat, écrite la nuit, dans une chambre obscure, fait système avec le portrait et s'inscrit dans la même idéologie ; de l'autre côté, simple répétition parodique de l'écriture humaine, elle efface ce qu'elle devait produire, elle déchire sa propre linéarité ; y l'autobiographie de Kreisler, discontinue, pleine d'accrocs, quoique écrite d'une main humaine, est elle aussi une « autobiogriffure », Sarah Kofman. *Autobiogriffures*, pp. 151-152.

del escritor clásico, tradicional, basado en la creencia de un sujeto autónomo con control de sí, apoyado por la imagen del «gran hombre», en tanto que genio creador, tocado por algo que le diferencia de manera radical con respecto al resto de los mortales. Así, por medio de esta escritura infinita, fragmentada y bastarda, nos propone un juego en el que se trata de soportar el juego mismo: que se dé una identificación con un gato que pretende ser un gran poeta de renombre. Un juego, que en cada tropiezo de la narración corre el riesgo de ser abandonado, escuchándose a lo lejos las carcajadas de Hoffmann, que consigue, mediante la utilización de la figura de un felino —que si no nos avisara de su condición gatuna pasaría por otro escritor *cualquiera*— poner en ridículo los valores morales, educativos, religiosos, artísticos... riendo, esto es, sin olvidar el abismo, el desgarró y mostrándolo en la fragmentación de su obra, donde unos puntos suspensivos son los que marcan la falta: de origen, de sustancia, de identidad... lo que sea que venga ahí, pero en cualquier caso, la inconsistencia, la inseguridad, el vacío y la división: ser otro que no es yo.

Finalmente, Kofman concluye su reflexión, con una pequeña mención a la risa: «el gato Murr, a pesar de su seriedad, como el hombre, sabe todavía reír»<sup>234</sup>, y sabe reír porque *sabe* de la parodia, es más, quizá yendo más lejos, *se sabe* parodia, esto es: que a la vez que sostiene que su meta es ser un ilustre gato para poder educar a sus congéneres, imitando la escritura tradicional, las consideraciones morales y sobre la vida de las novelas de formación y la linealidad de la biografía, nos muestra sus garras y nos revela el desgarró de la escritura. La risa entonces, ya sea de Hoffmann, Murr o Kofman, aparece como posibilidad de convertir en parodia, en «poner patas arriba» costumbres, modas, patrias, morales, etc., sin olvidar el desgarró, sobrellevándolo.

---

<sup>234</sup> «le chat Murr, lui, malgré son sérieux, comme l'homme, sait encore rire», *ib.*, p. 152.

## PARTE II

### *La interpretación de los textos: Lecturas sintomáticas*

Esta segunda parte estará centrada en la investigación del método de lectura que propone Sarah Kofman. Dado que no se trata de una obra sistematizada, para nuestro propósito hemos acudido a aquellos textos que nos sirven de base para tratar de establecer su particular interpretación y las múltiples lecturas que propone nuestra filósofa. Lecturas, reescrituras, traducciones e interpretaciones, que como veremos, tienen más que ver con un *juego de palabras* que con un análisis definitivo con vistas a dar lugar a una síntesis que ofrezca la clave final para enfrentarse al enigma que representa cada texto.

El recorrido que proponemos comienza con la lectura de *L'enfance de l'art* (La infancia del arte), donde encontraremos una rica exposición a partir de la cual establecer los vínculos y las diferencias entre el método de interpretación freudiano, de directa influencia sobre el método de nuestra autora, y el propio estilo de lectura que va desarrollando Kofman, también desde concepciones nietzscheanas, muy marcadas por la primera recepción francesa del pensamiento de Nietzsche, representada, principalmente por Gilles Deleuze. Tras el esfuerzo de reescritura de Kofman para trazar lo que entendemos como «estética freudiana» pasaremos a abordar la figura de Freud como novelista o, según el nombre que le hemos dado en nuestra investigación, como *romancero*, aquel que escribe romances, relaciones amorosas, novelas, cuentos o *excusas*. Tendremos oportunidad de ahondar en esta cuestión a propósito del texto *Quatre romans analytiques* (Cuatro romances/novelas analíticas) de Sarah Kofman, donde se ocupa de distintos análisis-novelas de Freud, que nos permitirán exponer y, al mismo tiempo, poner en práctica el ejercicio de lectura filosófica que propone la autora. Para alcanzar nuestro objetivo de presentación del método kofmaniano de interpretación de los textos hemos considerado más que oportuno *injer*tar, como si se tratara de un cuerpo extraño pero siempre presente y recurrente a lo largo de la obra de nuestra filósofa, el primer libro que dedica al pensamiento nietzscheano *Nietzsche et la métaphore* (Nietzsche y la metáfora), que nos brinda ciertas coordenadas desde las cuales abordar el trabajo de interpretación y creación de perspectivas que Kofman trata de elaborar y tejer a lo largo de sus trabajos. A continuación, tras sentar las bases necesarias, estaremos en condiciones de plantear los conceptos de *doble*, de *lo diabólico*, *melancolía* e *impostura*, tomando como base los textos de *Vautour rouge* (El buitre rojo), *Mélancolie de l'art* (Melancolía del arte) y *L'imposture de la beauté* (La impostura de la belleza), principalmente.



## 5. Estética freudiana: atravesando el enigma

El estudio de *L'enfance de l'art*<sup>1</sup> —el primer libro que Kofman publica en 1970— nos permitirá asentar las bases conceptuales del pensamiento de Kofman. Así, en este escrito, encontraremos conceptos que se irán repitiendo una y otra vez en distintos contextos a lo largo de sus libros y artículos. Por ejemplo, la cuestión del doble o del desdoblamiento ante la inconsistencia del yo aparece aquí planteado desde los primeros capítulos, cuestión que Kofman seguirá abordando de manera constante en sus textos. Esta inconsistencia se debe a la falta: la falta de un original, de la verdad, de Dios, del padre; falta que aparece como lugar vacío que toman ciertas figuras, que, en su desplazamiento, marcan en el curso del devenir la reiteración de lo mismo en la diferencia. Es ahí donde reside, para Kofman, la posibilidad del arte, de la libertad, de la voluntad y de lo inconsciente, en el seno mismo de la diferencia, dado que es ese vacío abierto donde las pulsiones o fuerzas se reúnen y se disocian dando lugar al aparecer.

El subtítulo de este libro es «*une interprétation de l'esthétique freudienne*» (una interpretación de la estética freudiana) y, si bien es un análisis minucioso de los textos que Freud le dedica a la cuestión del arte y del artista, es fundamentalmente una interpretación de aquello que a Freud se le ha pasado por alto, leído por Kofman según el método planteado en la *Interpretación de los sueños*. Se fija en los detalles, en apariencia más insignificantes, los lapsus y tropiezos de Freud, Kofman tratará de dar forma a algo que pudiera llamarse «estética freudiana», además de desvelar las estrategias y resistencias que aparecen en los textos del vienés a la hora de afrontar a estas cuestiones. Para esto hará un recorrido por los ensayos freudianos en los que aparezca la obra de arte, ya sea como apoyo para la teoría psicoanalítica, ya sea como objeto de estudio a partir de la teoría psicoanalítica.

### 5.1. Del límite y de la legitimación

Kofman comienza reflexionando acerca de la «prudencia de Freud», dado que frente a las resistencias que pudieran surgir ante los estudios del vienés sobre la obra de arte y aportaciones al campo de la estética, Freud establece límites a la aplicación del psicoanálisis en este terreno; resistencias que afloran tanto en los amigos del psicoanálisis como en los detractores, dado que los análisis e interpretaciones de Freud atacan una de las concepciones más arraigadas, que en el texto de Kofman, será llamada la «concepción teológica».

La «prudencia de Freud» es leída por la autora como autocensura y juega un papel esencial en las propias resistencias de Freud, quien clasifica los textos desde una dicotomía, con respecto a la cual habrá textos que sean analizables y textos que no. Así, establece una clara distinción entre las obras en general —ya sean literarias o artísticas—, susceptibles de ser leídas e interpretadas desde el método psicoanalítico y sus propios escritos, los de Freud, que no serán sometidos a análisis. De esta manera, la prudencia como autocensura toma fuerza en la resistencia de no analizar sus textos al partir de la consideración de que no son

<sup>1</sup> Sarah Kofman. *L'enfance de l'art : une interprétation de l'esthétique freudienne*. 1ª ed., 1970. 2ª ed. París: Payot, 1975.

objeto de análisis, a diferencia de cualquier otra producción de un sujeto inmerso en una cultura, sujeto de fuerzas psíquicas. Esta prudencia que destaca Kofman será el faro que guíe su lectura y sus sospechas. Por consiguiente, la autora nos invita a efectuar una «lectura sintomática» o doble<sup>2</sup> de los textos de Freud para poner de relieve la diferencia entre lo que dice y lo que hace; lo que expresa detalladamente y lo que oculta. En efecto, propone un ejercicio mediante el cual poner de manifiesto la estrategia que rige el método de Freud, que *hace decir* a un texto «más u otra cosa de lo que dice en su estricta literalidad y esto, sin embargo, a partir únicamente de su literalidad»<sup>3</sup>. Para ello, Kofman fija su atención en dos textos separados entre sí por diez años de diferencia: uno de 1913, llamado *El interés del psicoanálisis*<sup>4</sup>, y el otro de 1923 titulado *Breve informe sobre psicoanálisis*<sup>5</sup>.

En el primer texto Freud sostiene que el método que ha venido desarrollando logra explicar ciertos temas con respecto a la actividad artística, dado que el arte es una actividad que logra apaciguar y gestionar los deseos que no resultan tolerables a la conciencia, para los dos participantes de la actividad artística: el artista y aquel que se sitúa ante la obra. De modo que el psicoanálisis tiene algo que decir al respecto si se acepta la premisa de que detrás de la actividad artística se halla un juego pulsional, igual que tras los sueños, lapsus, etc., siendo un compromiso entre pulsiones y «yo». Así, el artista, logra figurar —dar figura, forma en la obra— a su deseo intolerable bajo formas bellas, y vuelve tolerable lo que no lo era, tanto para él como para el espectador. Más allá de esto, continúa Freud exponiendo en este texto de 1913 que el psicoanálisis no tiene capacidad explicativa de la actividad artística, pues, a pesar de dar explicaciones más o menos satisfactorias, no puede dar cuenta del acto de crear ni de dónde viene el genio del artista, si bien, nos avisa el vienés, ambas explicaciones no son tareas del psicoanálisis: «No es asunto de la psicología averiguar de dónde le viene al artista la capacidad para crear»<sup>6</sup>.

En 1923, en *Breve informe sobre psicoanálisis*, la capacidad del método psicoanalítico de arrojar luz sobre la psicología de los artistas aparece como fundamento para sostener que sí que puede aportar algo al campo de la estética; algo que *exclusivamente* puede aportar el psicoanálisis, visto aquí como aquella disciplina que se encarga de lo que otros han desdeñado como inútil para la investigación. Esto es posible dado que tanto los mitos, las obras artísticas o literarias, como los cuentos de hadas pertenecientes al folclore, pueden ser interpretados como los sueños. Aquí se halla la llave maestra que abre a Freud todos los campos de la actividad humana frente a la interpretación psicoanalítica: todo producto, sea consciente o no, puede igualarse a la producción del sueño, que muestra a la vez que oculta y libera el deseo censurado al mismo tiempo que mantiene la representación intolerable bajo control. Toda producción, ya sea consciente o inconsciente, tiene por meta la realización de un deseo inconsciente. El deseo es el motor de cualquier actividad, en cuyo

---

<sup>2</sup> Si bien, con Ana María Leyra podríamos decir *lectura creadora*: «se da una posibilidad inicial de doble lectura; cada frase oculta y desoculta, pone en juego la apelación del enigma. En su evidencia y sencillez las cosas explicitan lo enigmático de su ser. No cabe, pues, lectura de sentido único, sino siempre doble lectura en cuanto lectura creadora, sugeridora», *Poética y transfilosofía*. Madrid: Fundamentos, 1995, p.86. Lectura doble o sintomática, es decir, ambivalente, que aparece de una manera manifiesta que apunta, indica otra cosa, lo latente.

<sup>3</sup> «à lui faire dire plus ou autre chose que ce qu'il dit dans sa stricte littéralité et cela pourtant à partir de cette seule littéralité», Sarah Kofman, *L'enfance de l'art*, p. 8.

<sup>4</sup> Sigmund Freud. O. C. Vol. XIII. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.

<sup>5</sup> Sigmund Freud. O. C. Vol. XIX. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.

<sup>6</sup> Sigmund Freud. «El interés del psicoanálisis». O. C. Vol. XIII, p. 189.

transcurso y en su efecto se podría leer tanto lo que hay en ella de consciente, como los elementos inconscientes que han participado. No obstante, todavía hay algo que escapa al psicoanálisis, a saber: la estimación estética de la obra de arte, la cual no le corresponde hacer el analista porque, sencillamente, no se encarga de ello. Por otro lado, tampoco puede explicar el «don artístico», aunque tampoco sería tarea del psicoanálisis:

No le incumbe, por cierto, al psicoanálisis la apreciación estética de la obra de arte ni el esclarecimiento del genio artístico. No obstante, parece que él es capaz de pronunciar la palabra decisiva en todas las cuestiones que atañen a la vida de fantasía de los seres humanos<sup>7</sup>.

Tras lo expuesto se podría percibir una especie de falsa modestia, pues si bien es cierto que reconoce que hay terrenos oscuros para el psicoanálisis, será este el que pueda arrojar luz a lo que rige la creación o, al menos, parte de ella: la vida imaginaria o fantasía de los seres humanos. Pretensión que hace que Kofman se pregunte si no será esto, precisamente, sustraer al arte lo más esencial a él. El estudio de la cuestión del don o del genio artístico, por tanto, le correspondería más a la biología, que los considera como una herencia natural o un azaroso encuentro entre genes; o a la religión, dado que podría pensarse que el don o el genio es una gracia otorgada por Dios a una suerte de elegido, aquel que puede ver la verdad del mundo y comunicarla mediante su arte. En este sentido, Kofman criticará a Freud por no haber sido lo suficientemente radical, pues se limita a exponer que tanto el acto de «creación» como el «don» son lugares opacos en los que la mirada psicoanalítica no puede penetrar, lo que supone no derrocar del todo la ideología teológica, basada en el concepto de creación y padre creador. Así, «Queda mostrar, no solo que la creación es explicable [por las fuerzas pulsionales], sino también que no hay “creación”, como tampoco hay “don” ni en la actividad artística ni en la procreación»<sup>8</sup>.

Freud, sobre lo que sí declara tener algo que decir es sobre «la vida de fantasía» o la «vida imaginaria de los hombres»<sup>9</sup>, puesto que será escenario del juego de las pulsiones, de los deseos conscientes e inconscientes, que le llevan a considerar la obra de arte como el resultado de la lucha entre distintas fuerzas en el seno de un «yo» que resiste las embestidas de las mismas y de los deseos que emanan de ellas. En este juego continuo entre mundo exterior, yo y mundo pulsional, el psicoanálisis puede seguir las pistas que se entrelazan en las distintas dimensiones, lo que implica proponer cierta tarea de desciframiento sobre el arte. Arte, concebido por Freud como fruto de una agitación del «ello», del mundo pulsional y de sus efectos sobre el yo, el cual para lidiar con ellos y con las exigencias del mundo real-superyó, hace cosas, entre ellas, desvía la meta sexual de los deseos reprimidos por vías de la sublimación: el mecanismo de defensa que da lugar al arte. Tras lo dicho es preciso destacar que, si bien Freud y el psicoanálisis no tienen nada que aportar al terreno del arte

<sup>7</sup> Sigmund Freud. «Breve informe sobre psicoanálisis», *O. C.* Vol. XIX, p. 219.

<sup>8</sup> «Reste à montrer, non pas seulement que la création est explicable, mais qu'il n'y a pas de « création », pas plus qu'il n'y a de « don » ni dans l'activité artistique ni dans la pro-crétation», Sarah Kofman, *L'enfance de l'art*, p. 210.

<sup>9</sup> Kofman traduce del alemán «vie imaginaire des hommes», siguiendo la traducción que manejamos en nuestra edición sería «vida de fantasía» igual a «vida imaginaria». Freud escribe «das menschliche Phantasieleben», Cf. «Kurzer Abriss der Psychoanalyse», *GW*, vol. XIII. 5ªed. Londres: S. Fischer Verlag, 1967, p. 425. Dentro del marco conceptual psicoanalítico y según el uso de Kofman de imaginar y fantasear serían sinónimos, pues designan la misma actividad, puesto que no se considera un referente (original) que imitar, una realidad que representar.

salvo ciertas aclaraciones acerca de la vida imaginaria o fantástica de los artistas, a través de la vinculación de su ello con su yo y su contexto exterior, Freud es el primero que lo hace.

Por lo demás, siguiendo con nuestra exposición, Kofman ve cierta incoherencia entre ambos textos. En el primero Freud declara que el psicoanálisis ofrece esclarecimientos, explicaciones más o menos satisfactorias, aunque algunas quedan fuera de su alcance; sin embargo, en el segundo ensayo tiene la capacidad de arrojar luz sobre la psicología del artista. Luego, la diferencia entre ambos textos no estará en aquello que el psicoanálisis puede o no decir acerca del don del artista o sobre el acto de crear, sino en la actitud de Freud. En palabras de Kofman:

En el primer texto, Freud nos dice que el psicoanálisis no puede procurar más que esclarecimientos; en el segundo, que puede arrojar «luz»; en uno, hay un reconocimiento de incompetencia total para resolver ciertos problemas; en el otro, se reconoce que ciertas tareas no son propias del psicoanálisis, que no puede aportar más que «contribuciones», pero estas entregan la *esencia* de los hechos y el psicoanálisis dice la «palabra decisiva» con respecto a la vida imaginaria del hombre<sup>10</sup>.

En ambos textos, Freud pone límites a la aplicación del método: en el acto de creación y con respecto al don no tiene nada que decir, pero en el primero se dice que se dan ciertas explicaciones, mientras que en el segundo se sobrepasa la explicación, sustituyéndola por un dar luz a aquello que había permanecido ignorado y desconocido, y que, a la vez, esta «contribución» guarda en sí la verdad del asunto, la *esencia de la cosa*: el psicoanálisis tendría las claves interpretativas y, con ellas, la última palabra con respecto al arte, pues es el único camino para llegar a la psicología del artista, a las motivaciones, a los deseos, a sus traumas, etc., todo aquello sobre lo cual se alzaría el producto final —y al mismo tiempo infinito en tanto que inacabable—: la obra de arte. En este gesto de humildad —marcado por el reconocimiento de los límites— y la insinuación de que el psicoanálisis tiene la palabra decisiva, sitúa Kofman «el método freudiano de autocensura», el cual es señalado y leído por la autora como un síntoma de Freud, pues considera que esta autocensura es una formación de compromiso entre lo que piensa Freud y lo que escribe o declara. Así, en un texto defiende que el psicoanálisis puede aventurarse a ayudar esclareciendo ciertas cuestiones relacionadas con el artista y con su vida, mientras que en el segundo texto tiene la «palabra decisiva». La apuesta de Kofman, a nuestro parecer se sostiene en un movimiento muy sutil por parte de Freud. Fijémonos con atención en el texto de 1923 para poder apreciarlo:

Si se prescinde de impulsiones internas poco conocidas, es lícito decir que el principal motor del desarrollo cultural del ser humano ha sido el apremio objetivo {real} externo, que le rehusó la cómoda satisfacción de sus necesidades naturales y lo dejó a merced de peligros desmedidos<sup>11</sup>.

Es decir, la realidad nos impone una frustración, a saber: la negación de satisfacción directa —que ya va a ser siempre alucinatoria y desviada—. Reside aquí la razón por la cual ha habido desarrollo cultural, producido e impulsado por este constreñimiento exterior,

---

<sup>10</sup> «Dans le premier texte, il nous est dit que la psychanalyse ne peut procurer que des « éclaircissements » ; dans le deuxième, qu'elle peut répandre un « flot de lumière » ; dans l'un, il y a un aveu d'incompétence totale pour résoudre certains problèmes ; dans l'autre, il est reconnu que certaines tâches ne sont pas du ressort de la psychanalyse, qu'elle ne peut apporter que des « contributions », mais celles-ci livrent l'essence des faits et la psychanalyse dit le « mot décisif » quant à la vie imaginaire de l'homme», *ib.*, pp. 9-10.

<sup>11</sup> Sigmund Freud. «Breve informe sobre psicoanálisis», p. 218.



dado que había que satisfacer las necesidades naturales y sobrevivir en medio de peligros. Así, el hombre logra imponerse sobre la naturaleza y sobre la necesidad. Desarrolla todo un artificio cultural, basado en la comunidad y en el trabajo, lo que conlleva al mismo tiempo pagar el precio de renunciar a la satisfacción directa de ciertos impulsos que entran en contradicción tanto con la comunidad como con el trabajo.

[...] la cultura se edifica sobre la renuncia de lo pulsional, y cada individuo debe repetir en su persona, en el camino que va de la infancia a la madurez, ese desarrollo de la humanidad hacia una resignación razonable {verständig}. El psicoanálisis ha mostrado que, de manera predominante, si no exclusiva, son mociones pulsionales las que caen bajo esa sofocación cultural. Ahora bien, una parte de ellas presenta la valiosa propiedad de poder ser desviadas de sus metas inmediatas y, así, como aspiraciones «sublimadas», poner su energía a disposición del desarrollo cultural<sup>12</sup>.

Gracias al psicoanálisis se puede arrojar luz a la verdadera esencia de la actividad artística, debido a que es el único que habla de esas pulsiones que caen bajo represión tras su renuncia en pos de un mundo civilizado y razonable. En palabras de Freud, debido a la aparición de su teoría analítica:

[...] se han perseguido los enredados caminos que llevan desde la impulsión del deseo inconsciente hasta su realización en la obra de arte; se aprendió a comprender el efecto afectivo de la obra de arte sobre sus receptores y, respecto del artista mismo, su íntimo parentesco y su diversidad respecto del neurótico, señalándose los nexos entre su disposición {constitucional}, su vivenciar accidental y sus logros<sup>13</sup>.

Comparando ambos textos llegamos a la conclusión de que en 1923 Freud está en posición de afirmar que el psicoanálisis puede decir algo acerca del goce de quien contempla una obra de arte, mientras que en 1913 lo negaba y sostenía que podría ofrecer algún tipo de especulación, pero, desde luego, no una «palabra decisiva». A la luz de esta comparativa, Kofman se pregunta qué es lo que hizo cambiar a Freud de postura sobre los límites de su teoría. Encuentra la respuesta en *Breve informe sobre el psicoanálisis*, puesto que aquí Freud elabora la posibilidad de expansión de la interpretación de los sueños hacia mitos, creaciones literarias y artes plásticas, legitimada por el descubrimiento de un nexo común, pues en todo ello se puede suponer fuerzas inconscientes que están tras su creación. Mitos, cuentos tradicionales, arte o producciones psíquicas, como los sueños. Al respecto Freud declara: «Se ha demostrado que los mitos y los cuentos tradicionales admiten una interpretación lo mismo que los sueños»<sup>14</sup>. Los distintos objetos de estudio ya sean mitos, sueños o una novela, en el fondo no son distintos, sino que son semejantes porque responden al mismo mecanismo de defensa y, en última instancia, al complejo de castración. Por consiguiente, vale para unos y otros el mismo método de interpretación desarrollado por Freud para el análisis de los sueños. Con respecto a esta aplicación del método, en *¿Debe enseñarse el psicoanálisis en la universidad?*<sup>15</sup> de 1919, Freud afirma que la mirada psicoanalítica puede penetrar en diferentes disciplinas y en todo aquello en cuya fuente se presuponga algo de lo inconsciente. Por ejemplo, en *Lo ominoso*, también de 1919, encontramos su análisis de *El hombre de la arena*, de Hoffmann, en el que consigue relacionar el miedo del protagonista, sus posteriores delirios y vivencias experimentadas

<sup>12</sup> *Ib.*, p. 219.

<sup>13</sup> *Íd.*

<sup>14</sup> *Íd.*

<sup>15</sup> Sigmund Freud. «¿Debe enseñarse el psicoanálisis en la universidad?». O. C. Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.

con el complejo de castración, a través de la equivalencia simbólica entre los órganos sexuales y los ojos, en el acto de perder *algo* y su constante amenaza como el vínculo «entre las disciplinas, nexo entre los fenómenos estudiados por tener un núcleo común: la estructura edípica. Pero las formaciones reactivas solo se dan en esta estructura como diversas variaciones de este postulado invariable»<sup>16</sup>. De esta manera, el psicoanálisis (Freud) *se autoriza* para intervenir en el campo de la actividad artística, de la creación de mitos, cuentos o producciones literarias. Todo queda vinculado por relación con lo inconsciente, pues a pesar de las diferencias manifiestas, hay una cierta continuidad entre consciente e inconsciente; entre lo civilizado y lo primitivo; entre el niño y el adulto; al igual que entre las diferentes producciones culturales y psíquicas. Kofman sostiene que, con esta posibilidad, Freud borra todas las oposiciones heredadas de la metafísica tradicional, al establecer líneas de continuidad entre conceptos opuestos y excluyentes; a la vez que trata de proponer una continuidad apoyada en las raíces pulsionales de cualquier tipo de actividad que realice un sujeto. Kofman se hace cargo de esto y lo convierte en su herencia manifiesta, *autorizándose* para intervenir en los textos freudianos.

### 5.1.1. La sublimación

Ante el riesgo de caer de nuevo en una lógica teológica, Kofman contestará que el don ni es algo innato, ni regalo de Dios, ni se corresponde con una «naturaleza buena», sino que se debe a un doble determinismo o doble azar, el del juego de las fuerzas psíquicas y a una cierta predisposición a un destino de la pulsión, a saber, una predisposición a la sublimación. Aquí podríamos criticar el hecho de que vuelva a hablar de una especial predisposición o de una particularidad de los artistas que nos llevará a entenderles como especialmente sensibles a los afectos que llevaría a una capacidad de sublimación más elevada o conjeturas semejantes. Para salir de este atolladero, Kofman pasará a analizar el concepto de sublimación, dado que ella concibe el problema del don como un problema cuantitativo, es decir, económico, que depende de la cantidad de libido inicial, reprimida y la capacidad que se tenga en cada caso para su administración<sup>17</sup>. De esta forma, la sublimación responde a la tarea de trasladar las metas pulsionales, de carácter sexual, para que no puedan ser limitadas, castigadas o impedidas por la realidad exterior<sup>18</sup>. Gracias a esto, permite el desarrollo cultural dado que posibilita las actividades científicas, artísticas e ideológicas. En un principio, no se diría de ellas que poseen un origen sexual, pero desde este concepto freudiano podemos afirmar que sí lo tienen, aunque sea de manera inhibida: el fin de la pulsión sexual es desviado, apuntando a otros objetos. Se trata de un concepto económico y dinámico<sup>19</sup>. En *La moral sexual «cultural» y la nerviosidad moderna* leemos:

---

<sup>16</sup> «entre les disciplines, lien entre les phénomènes étudiés par le fait d'un noyau commun : la structure œdipienne. Mais seules se donnent les formations réactionnelles à cette structure comme autant de variations différentielles de cet invariant postulé», Sarah Kofman. *L'enfance de l'art*, p. 17.

<sup>17</sup> Cf. *ib.*, p. 212.

<sup>18</sup> Cf. Sigmund Freud. «Malestar en la cultura», O. C. Vol. XXI. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, p. 79.

<sup>19</sup> «A esta facultad de permutar la meta sexual originaria por otra, ya no sexual, pero psíquicamente emparentada con ella, se le llama la facultad para la sublimación [...] La intensidad originaria de la pulsión sexual es probablemente de diversa magnitud en los diferentes individuos; en cuanto al monto apto para la sublimación, sin duda es variable. Ya podemos imaginarnos que será en primer lugar la organización congénita la que decidirá cuánto de la pulsión sexual ha de resultar sublimable y

Solo una minoría consigue el dominio por sublimación, por desvío de las fuerzas pulsionales sexuales desde sus metas específicas hasta metas culturales más elevadas, y aun esa minoría, solo temporalmente, y con máxima dificultad en la época de su ardoroso vigor juvenil. Los más se vuelven neuróticos o reciben algún otro daño<sup>20</sup>.

Además, ocurre que «no todos los neuróticos poseen un gran talento para la sublimación; de muchos se puede suponer que en modo alguno habrían enfermado si poseyeran el arte de sublimar sus pulsiones»<sup>21</sup>, luego la sublimación es un talento que se da solo. De hecho, Freud nos dice que suele ser un fracaso el intento de enseñar a sublimar en el análisis, por eso, en sus recomendaciones para psicoanalistas no recomienda para todos los casos la sublimación como vía para la cura, ya que los analizandos se esforzarían en vano haciéndose la vida más difícil. Debido a ello, el analista debe dejar de lado su ambición pedagógica y terapéutica, considerando las disposiciones de cada individuo de manera singular. Si el neurótico hubiera tenido cierto *talento o disposición* para la sublimación, dice Freud, que no hubiera quedado dañado o caído enfermo, pues mediante la sublimación se hubiera resuelto su conflicto de fuerzas. Esta capacidad de sublimar parece que apunta, de nuevo, a una capacidad innata. El punto de vista económico añadido al dinámico podrá arrojar luz sobre la diferencia de destinos de la pulsión. De este modo, la economía pulsional aparece en escena como aquella que puede dar cuenta de la diferencia de los destinos. Así pues, el resultado del conflicto y del destino de la pulsión dependerá de la dominancia cuantitativa de una u otra fuerza y la resistencia a esta. Para apoyar esto, Kofman rescata un texto de Freud de *Introducción al psicoanálisis*:

[...] he introducido un nuevo factor en la ensambladura del encadenamiento etiológico: la cantidad, la magnitud de las energías que entran en juego, y por cierto tenemos que considerarlo en todas partes. No nos basta con un análisis puramente cualitativo de las condiciones etiológicas. O, para expresarlo de otro modo: una concepción meramente dinámica de estos procesos anímicos es insuficiente; hace falta todavía el punto de vista económico. No podemos menos que decirnos lo siguiente: el conflicto entre dos aspiraciones no estalla antes que se hayan alcanzado ciertas intensidades de investidura, por más que preexistieran las condiciones de contenido. De igual manera, la importancia patógena de los factores constitucionales depende de cuánto más de una pulsión parcial respecto de otra esté presente en la disposición, y aun podemos imaginar que las disposiciones de todos los seres humanos son de igual género en lo cualitativo, y solo se diferencian por estas proporciones cuantitativas. No menos decisivo es el factor cuantitativo para la capacidad de resistencia a contraer una neurosis<sup>22</sup>.

La sublimación puede darse porque la meta de la pulsión sexual es de naturaleza plástica, esto es, que puede desviarse y orientarse hacia un objeto distinto. Esta «plasticidad» se debe a la pulsión de muerte que inhibe de su meta a la sexual: la desvía constantemente, dividiendo desde el principio en pulsiones parciales. Luego, para Kofman la «sublimación no “sale” de la pulsión sexual es un desvío de la sexualidad hacia otras vías»<sup>23</sup>, pues el cambio de meta lo es por el cambio de vía o camino, lo que implica un cambio de objeto. Cambio, por otro lado, posibilitado porque la pulsión de muerte ha desviado desde el principio a la pulsión de vida. Este viraje se logra mediante la transformación de la

---

valorizable en el individuo; además, las influencias de la vida y el influjo intelectual del aparato anímico consiguen llevar a la sublimación una porción más vasta», Sigmund Freud. «La moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna», *O. C.* Vol. IX. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, p. 168.

<sup>20</sup> *Ib.*, p. 173.

<sup>21</sup> Sigmund Freud. «Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico», *O. C.* Vol. XII. 2ª ed. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, p. 118.

<sup>22</sup> 23ª conferencia. Los caminos de la formación de síntoma. «Conferencias de introducción al psicoanálisis». *O. C.* Vol. XVI. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, p. 341.

<sup>23</sup> «[La] sublimation ne « sort » pas de la pulsion sexuelle, elle est un détournement de la sexualité vers d'autres voies», *L'enfance de l'art*, p. 215.

«libido sexual en libido narcisista neutra», tratándose de una transformación de energía para su repartición en metas/objetos no sexuales. No obstante, sabemos que la pulsión se satisface, al margen de si es por una vía u otra; si es de manera deformada y velada o directa. Por lo tanto, a pesar de los obstáculos sociales y culturales —basados en una represión original: prohibición del parricidio/fratricidio y del incesto, lo que se puede traducir por imposibilidad de acceso al goce total—, obtendrá finalmente su objetivo —descargarse, alcanzar grado cero de tensión— a través de la sublimación, base de la cultura. En resumen, *si la pulsión sexual pudiera lograr su meta, no sería necesaria la cultura ni ningún proceso por el cual pudiera resultar tolerable la descarga de aquella: si no hubiera impedimentos a la meta sexual, no habría razones para la inhibición de la misma, simplemente se descargaría en ella.*

La predisposición (lo que la tradición ha venido llamando «don») tiene su raíz aquí: cuando una pulsión sexual logra, mediante este desvío, que es desvío de meta y, por tanto, de objeto, se produce una investidura de este, se le inviste libidinalmente, produciéndose así un vínculo entre pulsión y objeto, que da lugar a una tendencia durable, dando la ilusión de una sensibilidad o disposición especial. Uno de los problemas que surgen de esta interpretación radica en preguntarse sobre la razón por la cual, si esta pulsión ha logrado descargarse y lo seguirá haciendo por este vínculo durable, por qué se sigue repitiendo una y otra vez, por qué nunca se pone fin a la insatisfacción o se alcanza una suerte de nirvana. La respuesta residiría en el hecho de que nunca se agota la fuente de la pulsión. Sin embargo, que aparezca una pregunta de este tipo va encaminado hacia algo distinto de lo que hemos planteado, ya que apunta directamente la posibilidad de una perfección, de una clausura, de la posibilidad de encontrar un original: una suerte de fuente mágica de la cual emanara un agua tan pura y cristalina que una vez ingerida apagara la sed para siempre. Que fuera pura y cristalina no evitaría que fuese mortífera, pues supondría la muerte del deseo de beber agua, de la meta de beber agua. Nadie que no tuviera sed fantasearía con un delicioso manantial. Este final feliz supone la muerte del deseo y, por ende, el colmo de la división original del sujeto. Ahora bien, si nos tomamos en serio aquello que nos dijera Freud sobre el sujeto escindido, dividido, no nos quedará más remedio que asumir una insatisfacción original, un vacío que nada puede colmar, salvo en un fantasma original, es decir, en un mito original que cante las plenitudes de una Edad de Oro, de un paraíso perdido.

Desde la perspectiva que construye Kofman, en el principio ya hay desvío, sustituto, en tanto que no hay nada más original que la sustitución, la derivación, siendo el arte una más de estas vías extraviadas del y en el origen. El destino del artista no es distinto del de cualquier otro: la descarga de sus pulsiones para lograr cierto equilibrio en el juego pulsional, así «lo sublime», no es más que «lo sublimado» y el enigma se transforma en un problema de álgebra a resolver. Se trata, en efecto, de encontrar la resultante de un juego de fuerzas múltiples, dotadas de cierta libertad de juego»<sup>24</sup>. Aún con todo, la tendencia particular de unas u otras pulsiones, sus represiones y la extraordinaria capacidad de sublimar que presentan ciertas personas no pueden explicarse mediante el método analítico, aunque bien pueden servir todos los textos que le dedica Freud a esta cuestión, estudiados

---

<sup>24</sup> « « le sublime » n'est que du « sublimé », l'énigme se transforme en un problème algébrique à résoudre ; il s'agit de trouver la résultante d'un jeu de forces multiples, douées d'une certaine liberté de jeu », Sarah Kofman. *L'enfance de l'art*, p. 220.

por Kofman con cautela, para fundamentar que ni son «dones» otorgados a supuestos *elegidos*, ni que se deben a una determinada «buena naturaleza». Freud considerará que es la biología la ciencia que podrá desvelar los secretos de los fundamentos orgánicos sobre los que se erige la estructura psíquica, con lo que podríamos ver contestadas las preguntas sobre las tendencias a la represión y sobre la capacidad de sublimación de los artistas frente al resto. No será esta la única referencia que haga Freud a la biología como la ciencia que podría aclarar aquellos puntos ciegos para el psicoanálisis, como veremos a propósito de las reflexiones de Kofman. En última instancia, el psicoanálisis solo podrá dar cuentas de la pulsión y de sus destinos<sup>25</sup>.

## 5.2. Lectura sintomática: lo que se dice ocultando

Freud, que se declara profano en el estudio del arte, de manera cuidada y humilde, considera que la estética no se ha interesado por los «movimientos emocionales/sentimentales» (*Gefühlsregungen*), resultado de las pulsiones inhibidas en su meta, esto es, que se han desviado, que se han desplazado su meta, presumiblemente sexual, a otra para poder encontrar liberación o descarga. El artista gracias a la sublimación halla su manera particular de liberación, proceso en virtud del cual sus impulsos pueden abrirse paso al exterior sin resistencias o censuras, dado que logran manifestarse bajo disfraz. Freud se centrará en un aspecto marginado por los estudiosos de lo bello y de las cualidades desde la sensibilidad, afirmando, que eso que ha sido pasado por alto será lo esencial en la obra de arte. Kofman en este reconocimiento lee en Freud que se declara, efectivamente, profano, pero al mismo tiempo que se presenta como el que trae la antorcha que iluminará *lo esencial* del arte, escondido tras la modestia y prudencia.

Para continuar con su particular *lectura sintomática*, Kofman nos remite al *Moisés de Miguel Ángel* de Freud, publicado en 1914, ya que este texto será considerado por Freud un «hijo no analítico», como le confesará a Weiss en la carta del 12 abril de 1933. No será hasta mucho después de la publicación anónima del texto cuando pueda reconocer su autoría<sup>26</sup>. A partir de esta aparente anécdota, Kofman construirá su argumentación basada en la concepción de Freud como *rompedor* de ídolos. Freud comienza el citado ensayo de 1914, declarando que es un profano en el terreno del arte y que el contenido de la obra le atrae mucho más que su forma o su técnica. Aprovecha su confesión para pedir indulgencia ante su propuesta. A la vez, da la impresión de que Freud se alza en armas, discretamente, ante los entendidos en arte, pues a pesar de que todos ellos esgrimen argumentaciones y opiniones de todo tipo sobre la obra, ninguno de ellos puede resolver el *enigma* que esta supone. Kofman fijará aquí el principal movimiento estratégico de este texto, en el que parece que la modestia enmascara otra cosa, a saber: Freud se ha propuesto resolver el enigma, ese que los estetas y los críticos no quieren enfrentar, aquel del que nadie se ha podido hacer cargo porque faltaba un método que permitiera dar con la clave de desciframiento. Este enigma, dirá Kofman, quizá haya sido descuidado por los estudiosos y conocedores del arte porque no aparece como un enigma, es decir, no se percibe como tal. Solo aparece como enigma cuando uno se fija en las interrupciones, en los dislocamientos

<sup>25</sup> Cf. Sigmund Freud. «Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci». O. C. Vol. XI. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1986, p. 126.

<sup>26</sup> Cf. Sigmund Freud. *Epistolario II (1891 – 1939)*. Barcelona: Plaza y Janes, 1972, carta 269, p. 164.

—en algo que no está en su lugar o en lugar alguno—, o sea cuando se dispone de un método que, precisamente, fija su mirada en esas interrupciones. Así, solo Freud y después todos aquellos que presten atención a su método, podrán ver, en la obra de arte un contenido manifiesto, expresión cifrada de otro contenido, el latente, tal y como el vienés propone para los sueños. Por ello dirá Kofman, que «todo texto es un tejido que enmascara al mismo tiempo que revela»<sup>27</sup>, entendiendo por texto todo tipo de articulación figurativa o representativa tome la forma de cuadro, poema, escultura, cuento, etc.

Como se puede leer en *El Moisés de Miguel Ángel* el «hecho», entendido como «lo que ahí aparece», viene dado por la estructura del texto y por los detalles insignificantes. Kofman se fijará, precisamente, en esos pequeños detalles, no de la obra de arte, sino de la propia obra de Freud, dado que ahí también estará actuando el mismo mecanismo de defensa entre el mundo exterior y el pulsional, con determinados fantasmas y proyecciones. Por consiguiente, la pensadora afirma que la negación de Freud de no saber apreciar la obra de arte en tanto que tal cosa, está indicando lo contrario a lo declarado. De hecho, si continuamos leyendo el texto, Freud demuestra una pericia muy fina en sus apreciaciones. Por tanto, lo que se percibía como humildad al comienzo del texto ante su reconocimiento de que era un profano en estas cuestiones, se resuelve ahora como la ironía que lleva a la crítica e intento de superación de la concepción metafísica del sujeto. El fracaso de los críticos de arte y estudiosos de estética residiría en este punto: en seguir siendo prisioneros de las distinciones metafísicas de «forma» y «contenido»; «creador» y «creación»; «obra» y «artista»; «como si fuera posible comprender el “contenido” sin la “forma” o la “forma” sin el “contenido”»<sup>28</sup>, ignorando el efecto, el goce y los mecanismos psíquicos. Esto es a lo que atiende Freud: la obra expresa las fantasías-fantasmas, las pulsiones inconscientes bajo una forma distorsionada que consigue que se vuelvan tolerables tanto para el artista como para el espectador. De esta manera, resultan íntimamente vinculados economía psíquica y símbolo; afecto y representación; fuerza y sentido. En este punto de la argumentación es conveniente recordar que el método psicoanalítico no deja de ser un método clínico, cuya meta es la cura analítica, en una de sus lecturas: ligar un sentido a un afecto o a una representación que lo ha perdido o que nunca lo tuvo.

En la obra de arte Freud dirá que se da el retorno de lo reprimido del artista, como algo simbólico y sintomático en tanto que compromiso entre pulsión, deseo y liberación, dado que la represión no es perfecta y definitiva. Aparece entonces la obra de arte como escenario perfecto o apertura idónea para que, en su seno, las distintas fuerzas conscientes e inconscientes logren expresarse. Por lo expuesto, la obra de arte surge como espacio de legibilidad. En este sentido, Kofman dirá que si le interesa a Freud la cuestión del arte es precisamente porque la obra tiene un efecto determinado tanto en el autor como para quien la contempla, aunque esto solo pasa si suponemos en la obra algo que convoque y conmueva, en mayor o menor medida, a aquellos que la observen. Si logra producir ese efecto en distintos sujetos es porque también implicará algo de su intimidad. Aquí reside el enigma que se propone resolver Freud: el espacio que abre la obra es la apertura a la posibilidad de que aparezca *ahí* algo de lo inconsciente, algo de lo reprimido, siempre en íntima relación

---

<sup>27</sup> «tout texte est un tissu qui masque en même temps qu’il révèle», *L’enfance de l’art*, p. 18.

<sup>28</sup> «comme s’il était possible de comprendre le « contenu » sans la « forme » ou la « forme » sans le « contenu », *L’enfance de l’art*, p. 21.

con el complejo de castración. Esta concepción de lo artístico sirve a Kofman para concretar el movimiento estratégico que supuso en el vienés, pues si la obra de arte tiene que ver con el complejo de castración, con el retorno de lo reprimido y con el juego pulsional, Freud puede utilizarla o proponerla para su interés: la construcción de la teoría psicoanalítica, de tal manera que su teoría se vea avalada por las obras de arte y por los afectos del artista y del espectador o lector.

### 5.2.1. «Pequeños detalles» y método morelliano

Con ocasión de la aparición en el texto de los «pequeños detalles» veremos un nombre que aparecerá una y otra vez en los estudios de Kofman sobre el arte y el método interpretativo o *lectura sintomática*. Este nombre será el del crítico de arte y político del XIX, Giovanni Morelli. Su aportación al ámbito del arte es una técnica de lectura, estudio u observación de la obra de arte basada en los pequeños detalles, en los más insignificantes, como por ejemplo manos u orejas. Detalles que permiten diferenciar el estilo propio de un determinado autor, porque, estos pequeños rasgos, no están tan influenciados como otros por las escuelas y, al mismo tiempo, son más difíciles de imitar. Analizando estos detalles en su repetición en las obras, se puede extraer un patrón fijo que defina a ese autor, a partir de, por ejemplo, el trazo de las pinceladas largas o cortas de las uñas, de los trazos de lóbulos, del cuello o de los ojos. Kofman relaciona a Freud y Morelli a partir de una alusión del primero a un médico italiano con un pseudónimo ruso, que podría tratarse de Morelli, puesto que firmaba sus textos bajo un pseudónimo ruso. Por otro lado, Morelli firmaba con un pseudónimo y Freud presentó el texto de *El moisés de Miguel Ángel* bajo el anonimato. Si bien firmar bajo un nombre distinto al propio no es lo mismo que no firmar un texto, en ambos casos se trata de ocultar una identidad, la de aquel que escribe. A pesar de que no se halle de modo manifiesto en el texto de Kofman, suponemos otra razón añadida por las que relacionar el nombre de Freud y el de Morelli, pues por las aportaciones de Morelli surge la figura del «conocedor», aquel capaz de clasificar de forma intuitiva a través de pequeños detalles y elementos figurativos extraídos de la lectura de la obra, sin tener que recurrir a nada exterior a esta, como fuentes escritas o documentos que la daten. Esto, nos parece, de suma importancia en este punto, dado que, primero, Freud ataca en este texto a los «conocedores» del arte por haber ignorado y obviado los pequeños detalles que revelan a la vez el enigma y, tal vez, su clave<sup>29</sup>, y segundo, se presenta él mismo como un tipo de «conocedor» a lo Morelli, capaz de clasificar, si bien no de forma intuitiva, sí analítica, desde los pequeños detalles, desde lo marginal de la representación, para dar con la clave.

Sin embargo, cuando Kofman expone los vínculos entre ambos hombres es para señalar que tras la propuesta de Morelli se encuentra una concepción teológica basada en la búsqueda del autor, del creador, como el guardián de la esencia de esta o aquella obra. En oposición a esta postura, Kofman sostiene que Freud quiere romper precisamente con esto, ya que trata de desenmascarar este tipo de miradas basadas en lo que llamaremos junto con

---

<sup>29</sup> Nos aventuramos a introducir la posibilidad no de que los detalles *quizá* revelen la clave, sino algo mucho más radical, que la clave *nunca* sea revelada, por imposibilidad estructural: si lo que vendría a revelar el origen no son más que pequeños detalles como sustitutos o fetiches, se revela la *insoportable levedad*: lo que venga después, esto es, tras el origen supuesto, no puede colmar la falta de original, por ser mero sustituto. En cualquier caso, en los siguientes capítulos se tratará la cuestión de manera abierta, dado que es una de las constantes kofmanianas.

Kofman un artista-dios, en tanto que padre de sus obras y creador dotado de una sensibilidad especial o del genio artístico. Para apoyar esta posición, nuestra autora sostiene que el hecho de que Freud no firme el texto de 1914 tiene que ver con cierta invitación al juego de la adivinanza por su parte, que, de tal modo, plantea desde el principio del texto un desconocimiento, una intriga, un *enigma*. La importancia del anonimato se encuentra, entonces, en que mediante este gesto se despiertan ciertas resistencias del lector que manifiestan cierta ideología operando en él: si se desea encontrar el nombre del autor, *adivinarlo*, es porque concibe al autor como «padre de sus obras», esto es, como creador y por desplazamiento, como dios. De esta manera, Kofman interpreta que, frente al método de Morelli, Freud propone no buscar al autor de la creación, ni siquiera si algo es o no auténtico, original o verdadero, sino que su esfuerzo se halla destinado a comprender la obra desde otros parámetros que nada tienen que ver con esos adjetivos. Por otro lado, quizá la propuesta de Freud sea desmedidamente ambiciosa, dado que se propone comprender las intenciones del artista, la vida imaginaria o, mejor dicho, los fantasmas vivos/vividos en su vida. En consecuencia, Kofman escribe:

La concepción teológica del arte admitiría un sujeto consciente libre, padre de sus obras como Dios lo es de la creación. Jugando a ser Morelli, por su anonimato, Freud deconstruye la concepción metafísica del sujeto: no es él quien habla, es el texto (lo que no quiere decir que deba ser tomado en su literalidad)<sup>30</sup>.

### 5.2.2. Autonomía del texto y el método intertextual

Las intenciones, los fantasmas que se leen en una determinada creación no son conscientes, no del todo según el psicoanálisis, por esto mismo nos convocan personalmente, digamos, de manera íntima, emocionándonos o transmitiéndonos algo más allá de lo meramente formal e informativo. La obra contribuye a que Freud *imagine* (se figure, construya) la vida del autor a partir de su biografía, de los datos sobre los que apuntala su construcción. Esta figuración o propuesta no es de carácter definitivo, sino que se trata de un proceder infinito por inclausurable, puesto que siempre se puede reescribir y releer desde nuevas miradas que hagan relucir nuevos detalles.

La obra, según como la perfila Kofman en estos primeros capítulos siguiendo a Freud, es un texto que leer tal como el del sueño, como el del síntoma o del lapsus. Aquí texto significa una elaboración de un tejer que es el hablar, que da lugar a un tejido de representaciones, de significantes, que se ofrecen a la interpretación, siempre abierta a nuevos sentidos por carecer de sentido *propio*. Por esta razón, hemos de señalar que para Kofman todo tipo de manifestación que pueda ser articulada en un discurso será «texto». Texto, obra, creación, relato, sueño, no se distinguen, precisamente, por apuntar todos ellos a una construcción articulada en el lenguaje; y vuelve posible su análisis, lectura o, dicho de otra manera, su interpretación. Desde esta postura, el texto será autónomo, porque para su análisis no será necesario acudir a algo distinto de su propio tejido. Su estructura y los elementos que allí se sitúan, en sus relaciones y vinculaciones —que a la vez son las que estructuran—, bastan para esta lectura-búsqueda. A su vez, no exime del ejercicio analítico

---

<sup>30</sup> «La conception théologique de l'art admettait un sujet conscient libre, père de ses œuvres comme Dieu n'est de la création. En jouant à être Morelli, par son anonymat, Freud déconstruit la conception métaphysique du sujet : ce n'est pas lui qui parle, c'est le texte ( ce qui ne veut pas dire que celui-ci doive être pris dans sa littéralité )», *L'enfance de l'art*, p. 20.



considerar cada texto como absolutamente autónomo, independientemente de otros, pues el método psicoanalítico es un método intertextual, lo que implica que este tejido autónomo está ligado a otros, por su autor, por los elementos que se repiten una y otra vez a lo largo de sus obras, entre otros. Por tanto, el texto no es impermeable al resto de textos, sino que se tejen unos con otros conformando una construcción determinada por ellos.

Desde esta concepción Freud y Kofman afirman que «el texto engendra a su padre»<sup>31</sup>. Son los textos, los relatos, el habla, la actividad artística, los que permiten que haya una firma y un sujeto que se construya en ellos. En este marco, la firma, que a su vez conlleva la pertenencia de lo firmado y con esto cierta consolidación de la identidad<sup>32</sup>, es posible porque se construye, *se hace*, gracias al texto —ya sea una obra escrita, plástica, cinematográfica o del tipo que sea—. Esta es la posición de Freud-Kofman, enfrentada a la concepción teológica, que se sustenta en el fundamento de la necesidad, de la identidad de un individuo consigo mismo que pudiera reconocerse en un nombre o firma que lo represente como el creador y, por tanto, *dueño de su creación*. Por otro lado, desde esta postura, el texto también se independiza de quien lo firma, aunque este no sea independiente del texto.

### 5.2.3. Freud rompedor de ídolos

Las distintas declaraciones de Freud sobre el arte, los artistas y sobre la aplicación del psicoanálisis a este campo, no suprimen el genio del artista, su genialidad, ni su grandeza. De hecho, Freud no deja de repetir en sus textos el alto interés que le producen estas cuestiones. En esta repetición, Kofman verá un sentido estratégico de las declaraciones que recoge de Freud, ya que, a través de la aparente salvaguarda y dignificación de la figura del artista como un gran genio amante del saber, Freud afirma que el propio artista hubiera estado encantado con el trabajo psicoanalítico al que se le somete, e intenta, de este modo, superar las resistencias del público al mostrar que sus ídolos —los artistas— estarían a favor de su labor analítica<sup>33</sup>. Una de las resistencias ante la aplicación del método psicoanalítico a las obras de arte aparece porque el interés del público no se fija solamente en la obra como tal, sino también en el artista, alguien fantaseado con unas dotes especiales o divinas, distintas a las del resto de la humanidad, que le hacen ser un «gran hombre». Para Kofman este movimiento estratégico de Freud implica que aunque «Freud [...] rompe el ídolo que es el artista, no puede sofocar el sentimiento de culpabilidad, pues, “aplicar” el psicoanálisis al arte es, en cierta medida, cometer un asesinato: el del artista como genio, como gran hombre»<sup>34</sup>.

Esta concepción del arte y del artista (teológica, metafísica, tradicional, según las denominaciones de Kofman) es interpretada por Freud y por Kofman como indicativa de que la humanidad está inmersa en un comportamiento infantil en su relación con el artista: el público venera al artista como a un pequeño dios, como a un gran hombre, como a un ídolo. Justamente, el proceder analítico mostrará que un «gran hombre» solo es un hombre

<sup>31</sup> Cf. *L'enfance de l'art*, p. 20.

<sup>32</sup> Recordemos lo desarrollado con respecto de la noción de firma en el capítulo cuarto, en concreto pp. 104, 112-113, 116-117.

<sup>33</sup> Cf. *L'enfance de l'art*, p. 25.

<sup>34</sup> «Freud [...] brise l'idole qu'est l'artiste, ne peut-il étouffer un sentiment de culpabilité ; car, « appliquer » la psychanalyse à l'art est dans une certaine mesure accomplir un meurtre : celui de l'artiste comme génie, comme grand homme», *L'enfance de l'art*, p. 26.

y que ni el sabio, ni el científico, ni el artista, ni el deportista, y, en última instancia, nadie, merecería una denominación tal. Retomando desde este lado la cuestión del anonimato, no se trata solo de acabar con la concepción tradicional de enlazar la obra a un nombre que le dé «esencialidad», «autenticidad» como hemos sostenido, sino que, además, tras este anonimato se encuentra cierta culpabilidad por el asesinato de la figura del artista, por su derrocamiento. Kofman interpreta que este anonimato deriva del miedo al castigo, pues analizando la estatua de Moisés en *El moisés de Miguel Ángel*, acaba con el ídolo «Miguel Ángel» volviéndole un «humano, demasiado humano» semejante al resto<sup>35</sup>.

De manera explícita Freud se enfrenta a personalidades consideradas como «genios» o «grandes hombres» por la tradición occidental: Goethe, Leonardo da Vinci, Beethoven... para mostrar que si hay un «gran hombre» es porque los otros hombres tienen la necesidad de admirar a una autoridad, de seguir a un líder, a un padre; es decir, que será la necesidad de «grandes hombres» lo que lleve a la sociedad a encontrarlos bajo ciertos nombres. La idea de «gran hombre» se sitúa al nivel del ideal del yo, actuando como sustituto paterno, reuniendo los rasgos y atributos del padre. Estas afirmaciones están en relación con lo que Freud denomina «la novela familiar de los neuróticos»<sup>36</sup>, la cual sería la fuente de la idea del «gran hombre», del «elegido» y otras figuras sustitutivas, así como del mito:

El mito es, por tanto, aquel paso con que el individuo se sale de la psicología de masa. El primer mito fue, con seguridad, el psicológico: el mito del héroe; el mito explicativo de la naturaleza debe de haber aparecido mucho después. El poeta que dio este paso, y así se desasíó de la masa en la fantasía, sabe empero —según otra observación de Rank— hallar en la realidad el camino de regreso a ella. En efecto, se presenta y refiere a esta masa las hazañas de su héroe, inventadas por él. En el fondo, este héroe no es otro que él mismo<sup>37</sup>.

Esta *novela familiar* es una construcción de la historia personal de un sujeto, cuyos padres al comienzo aparecen como la única autoridad, con total omnipotencia. Al principio se da una sobreestimación de la imagen de los padres, que son grandes, enormes, poderosos; ante esta exhibición de poder, el niño quiere ser como ellos. Más tarde, cuando se percibe que su omnipotencia no es tal cosa, ocurre cierto rechazo hacia esas figuras paternas. Ahora bien, incluso con este rechazo no desaparece la idea de «ser omnipotente», sino que se conserva desplazada en otra figura, como por ejemplo la de Dios o la del héroe, o, en cualquier caso, figuras extraordinarias, excepcionales, omnipotentes, que suplantán al padre. En este sentido, Kofman dirá que esta actitud se extiende hacia el artista, no sin cierta ambivalencia, pues en él, a la vez, se admira al padre y al héroe. La ambivalencia de la que habla Kofman se sitúa en esta última figura, que es la que propicia la identificación con la figura que representa al héroe, primer ideal del yo y, de esta manera, el culto y la admiración se extiende hacia uno mismo: «Así como el padre había sido el primer ideal del hijo varón, ahora el poeta creaba el primer ideal del yo en el héroe que quiso sustituir al padre»<sup>38</sup>. Desde aquí, se dibuja la concepción del artista como genial, como gran hombre o como dios, espoleado por una actitud religiosa y narcisista, igual que la del niño en la fabulación de su

---

<sup>35</sup> Cf. Sigmund Freud. *O. C.* Vol. XXIII. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, p. 18.

<sup>36</sup> Cf. Sigmund Freud. «La novela familiar de los neuróticos». *O. C.* Vol. IX. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1983, p. 218.

<sup>37</sup> Sigmund Freud. «Psicología de las masas y análisis del yo». *O. C.* Vol. XVIII. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, p. 129.

<sup>38</sup> Íd.

particular *novela familiar*, que atribuye la omnipotencia, la posesión todo tipo de virtudes y dones a esos seres que se le aparecen como divinos, a saber, primero los padres y, después, las figuras sustitutivas:

Pero si el artista es considerado *como* un Dios, él, sin embargo, no es Dios, solo su sustituto. La religión del padre y el culto del arte, corresponden a momentos distintos de la evolución de los pueblos, respondiendo a estados diferentes de evolución de la libido. La fase artística pertenece a la fase animista y corresponde al estadio narcisista; la fase religiosa al estadio objetual de la libido. A la fijación a los padres. La poesía épica y la tragedia sustituyen a la fiesta totémica, la repiten en la diferencia, abriendo el espacio propio del arte. Que el héroe divinizado sea, quizá, anterior a la divinización del padre no daña en nada la demostración; la divinización del héroe anuncia el retorno del padre primitivo metamorfoseado en un dios. Para Freud, la sucesión cronológica sería la siguiente: diosa madre, héroe divinizado, dios padre<sup>39</sup>.

#### 5.2.4. Freud contra los biógrafos

Esta actitud religiosa y narcisista enlaza directamente con lo que Kofman denomina la «ilusión biográfica». Freud ya puso de manifiesto que el gusto por las biografías de las grandes personalidades nace de la admiración y de la identificación que pueden darse en su estudio. Los biógrafos idealizan al protagonista, convirtiéndole en un «gran hombre», en un ser divino. Al mismo tiempo se conservan los suficientes elementos para que se pueda dar una identificación entre admirador y admirado. De ahí que Kofman afirme que mantener las distancias sea *esencial*: que siga siendo una suerte de tabú, formando parte de lo divino, para mantener la ilusión teológica (artista, creador, Dios), a fin de que se produzca la idealización. Por otro lado, la distancia no puede ser tan grande como para que se rompa la posibilidad de establecer con el ídolo algún rasgo común mediante el cual se dé la identificación. En este sentido, escribe Freud en *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*:

Luego se entregan [los biógrafos] a un trabajo de idealización que se afana en insertar al gran hombre en la serie de sus propios arquetipos infantiles, acaso reviviendo en él la representación infantil del padre. En aras de ese deseo borran de su fisonomía los rasgos individuales, aplanan las huellas de su lucha vital con resistencias internas y externas, no le toleran ningún resto de endebles o imperfección humanas, y luego nos presentan una figura ideal ajena y fría, en lugar del hombre de quien pudimos sentirnos emparentados a la distancia. Es lamentable este proceder, pues así sacrifican la verdad a una ilusión y, en beneficio de sus fantasías infantiles, renuncian a la oportunidad de penetrar en los más atrayentes misterios de la naturaleza humana<sup>40</sup>.

Kofman, en este entramado de textos y afirmaciones, encuentra la ambivalencia del niño con respecto a los padres; pues, por un lado, serán omnipotentes, divinos y, por otro, humanos, lo que despierta admiración y rechazo. El artista, por tanto, imagen desplazada del padre y del héroe, siguiendo el patrón del prototipo infantil, será admirado y rechazado. El psicoanalista, según Kofman, se presentaría como el intermediario entre artista y público, así como lo es entre padre e hijos; aquel capaz de hacer caer las identificaciones permitiendo la liberación al mismo tiempo del sentimiento de culpa —por el deseo de muerte— y del

<sup>39</sup> «Mais si l'artiste est estimé *comme* un Dieu il n'est pourtant pas Dieu, seulement son substitut. La religion du père et le culte de l'art, correspondent à des moments distincts de l'évolution des peuples, répondant à des stades différents de l'évolution de la libido. La phase artistique appartient à la phase animiste et correspond au stade narcissique, la phase religieuse au stade objetual de la libido, à la fixation aux parents. La poésie épique et la tragédie se substituent à la fête totémique, la répètent dans la différence, ouvrant l'espace propre de l'art. Que le héros divinisé soit peut-être antérieur à la divinisation du père n'influe en rien la démonstration ; la divinisation du héros annonce le retour du père primitif métamorphosé en un dieu. Pour Freud, la succession chronologique serait la suivante : déesse mère, héros divinisé, dieu père», Sarah Kofman. *L'enfance de l'art*, p. 30.

<sup>40</sup> O. C. Vol. XI. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1986, p. 121.

sentimiento de impotencia frente al ideal. Tras la modestia defensiva de Freud, dirigida a vencer las resistencias del público, se halla el reconocimiento del arte como «último bastión del narcisismo», lo que implica que una vez muerto Dios y con el padre agonizando, el arte y sus ídolos vienen a sustituirlo permitiendo la última gran identificación infantil. A este corte epistemológico, Freud hará que le siga una ruptura psíquica: no basta con denunciar la ideología teológica y narcisista que envuelve al arte, sino que debe ir acompañada de una renuncia pulsional, la renuncia a la identificación con el héroe con el gran hombre o con el elegido de Dios. Para Kofman, por tanto, será necesario eliminar del concepto de «creación» aquellas connotaciones que puedan llegar a vincular este término con la visión teológica. En este sentido, como se verá tras sus lecturas nietzscheanas, y como se puede intuir tras lo expuesto, el acto de «creación» a pesar de ser una repetición en la diferencia, a pesar de ser un sustituto, siempre será original.

### 5.3. La posibilidad de una estética freudiana

En referencia a la concepción narcisista y, por ende, infantil, fruto de una mirada teológica, Kofman detalla en una nota que, para Freud, el escritor, en tanto que «creador literario» es como un niño que juega y que, de esta manera, se aleja de la realidad. En su actividad crea un mundo imaginario y, en este sentido, irreal, a través del mecanismo de la fantasía. Con base en sus fantasmas estructura una formación de compromiso que sirve al propio Freud para, a través de cierta analogía con respecto de la neurosis, mostrar cómo en ella actúa el fantasma creando una realidad, cuya característica es que es irrelevante que tenga algo que ver con lo real o con lo irreal del «mundo fáctico», puesto que es efectivo para el sujeto, esto es: tiene *efectos* en el sujeto. De este modo también se muestra el tipo de realidad sobre la que trabaja el psicoanálisis.

Más tarde, Kofman, con respecto al poeta, dirá que es capaz de despertar en aquellos a los que llegue su arte la «esencia profunda y eterna del hombre», que lejos de ser una esencia metafísica, lo que entraña en sí es un vacío, *Xôoç*, aquello que conforma un espacio que se abre —también usamos este término en tanto que implica: ‘abrirse una herida’ — narcisista en este caso— o ‘hendidura’, vista aquí como escenario en el cual se da el combate entre fuerzas. Freud, en este sentido, dirá que: «La esencia más profunda y eterna de la humanidad, que el poeta cuenta con poder despertar en su auditorio, son aquellas mociones [movimientos, emociones, *Regungen*] de la vida del alma que tienen su raíz en la infancia que después se hizo prehistoria»<sup>41</sup>. Se hace prehistoria, porque es ahí, en lo que se encuentra antes de la historia, de la novela familiar del neurótico, donde se configura el fantasma a partir del cual vendrá la historia del sujeto.

#### 5.3.1. Estética freudiana o círculo interpretativo

Los fenómenos culturales se leen desde el psicoanálisis como respuestas al complejo de Edipo o, dicho de manera más específica, al complejo de castración. Freud comienza reconociendo admiración y estima hacia los artistas por encima de otras personalidades; tras esto, pasa a analizar sus obras, de lo que resulta que lo sublime o genial es fruto de

---

<sup>41</sup> Sigmund Freud. «La interpretación de los sueños (primera parte)». O. C. Vol. IV. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, p. 257.

ciertas reacciones psicológicas. De este modo, descubre tras la genialidad del artista un trauma y la represión del mismo; pero va más lejos, este trauma y la respuesta al mismo es el paso por el complejo de Edipo. De esta forma, Freud lleva el núcleo de la investigación psicoanalítica al núcleo mismo del arte:

El núcleo temático de las obras de arte es siempre para Freud el Edipo, ya sea que se dé a leer como modelo paradigmático en el *Edipo Rey* de Sófocles, ya sea que en otro lugar se dé indirectamente como variación y diferencia de una estructura universal: es el caso para *Hamlet*, para *Los hermanos Karamazov*, para los *Cuentos* de Hoffmann, para la *Gradiva* de Jensen, así como para las obras de Leonardo da Vinci<sup>42</sup>.

Si Kofman se centra en destacar algo de lo que podríamos llamar la «estética freudiana» es la circularidad de sus desarrollos con respecto al arte y el núcleo central del psicoanálisis: el complejo de Edipo. La circularidad que denuncia Kofman se apoya en el empleo de Freud de algunos ejemplos para dar *fundamento* a su complejo de Edipo obras literarias como *Hamlet*, *Los hermanos Karamarov* o *Gradiva*. Distintos textos, por autor y contexto, que puede unir en virtud de lo que el vienés percibe, a saber: la estructura edípica. De esta suerte, puede sostener que se trata de algo universal, puesto que atraviesa a todos los sujetos que estructuran desde ahí su manera de estar en el mundo. Digamos que su descubrimiento queda avalado, respaldado, por estos ejemplos que ponen de manifiesto la estructura edípica. Sin embargo, Kofman sostiene que para que en estos textos se pueda leer la estructura edípica y para que ella pueda salir a la luz, hay que ir al texto con ella en la mente, o sea, es necesario leer el texto con las gafas psicoanalíticas para poder extraer en él la estructura edípica y el núcleo duro de esta: la castración. En consecuencia, la propuesta de Kofman expresa que si no se acepta lo que Freud expone en *La interpretación de los sueños* sobre la condensación, el desplazamiento y sobre la capacidad que tiene un significante, una imagen o una representación de señalar algo que *no le es propio*; es decir, si no se acepta que en su figurabilidad, en su referencialidad hay un desvío que apunta a otra cosa, no sería posible leer en *El hombre de la arena* el «perder los ojos» como castración. No, al menos, sin antes haber *interpretado* en *Edipo Rey* que arrancarse los ojos es un desplazamiento, un disfraz o un desvío de castrarse y, haberlo interpretando a partir de la experiencia clínica, que muestra, según Freud, en numerosas ocasiones que el hecho de perder los ojos o la visión en la infancia es sinónimo de castración.

Kofman, entonces, sostiene que es la interpretación psicoanalítica sobre los textos la que permite que estas obras sean el modelo paradigmático de conocimiento de los procesos psíquicos, lo que coloca al psicoanálisis, de nuevo, en una posición privilegiada, dado que es la única disciplina que proporciona un método para lograr extraer el sentido oculto. He aquí el círculo interpretativo: Freud se sirve de las obras de arte para mostrar la universalidad de su teoría, del complejo edípico, pero solo es posible que las obras muestren tal cosa si ya acudimos a ellas aceptando el complejo edípico.

Desde esta propuesta, la interpretación de los sueños y la aceptación de lo que ahí expone Freud son las condiciones de posibilidad para situar el arte como modelo de

---

<sup>42</sup> «Le noyau thématique des œuvres d'art est toujours pour Freud l'Édipe, soit qu'il se donne à lire comme modèle paradigmatique dans *Œdipe-roi* de Sophocle, soit qu'ailleurs il se livre indirectement comme variation et différence d'une structure universelle : c'est le cas pour *Hamlet*, *les Frères Karamazov*, *les Contes* d'Hoffmann, la *Gradiva* de Jensen, pour les œuvres de Léonard de Vinci», Sarah Kofman, *L'enfance de l'art*, p. 35.

comprensión de los procesos psíquicos. Los sueños pueden interpretarse dado que en ellos aparece de forma velada un «fantasma universal» ligado a la infancia, a sus traumas y sus vivencias. En este sentido, diremos que en el sueño hay un recuerdo de la infancia o una fantasía que encubre un trauma. En las diferencias entre los sueños se puede leer la invariante, única y universal —empleando este adjetivo en toda su radicalidad, esto es, común para todo x—, que coincide con la de las creaciones literarias y artísticas. Esta constante es, además, la fuente de los procesos psíquicos, y resultan, tanto la realidad interior como la exterior, mediadas por los fantasmas de nuestra infancia. Aquí reside la razón en la que Freud se basa en estas obras para apoyar la importancia y radicalidad de su descubrimiento: el complejo de Edipo, plasmado en diferentes manifestaciones de todo tiempo y lugar.

En *La interpretación de los sueños* Freud hace un resumen de las otras concepciones que han aparecido a lo largo de la historia sobre la significación de los sueños. Critica las teorías científicas sobre el sueño, debido a que no lo consideran un «acto anímico» sino un «proceso somático» que se manifiesta en el terreno psíquico. Tras esto, escribe sobre los profanos, de opinión distinta a los científicos, cuya posición al respecto considera guiada por una intuición o presentimiento oscuro y confuso. Estos profanos pusieron todo su esfuerzo en interpretar el sueño. Freud nos indica que había dos métodos para ello: el primero es una «interpretación simbólica», la cual fracasa en sueños incomprensibles y confusos, además supone que el significado del sueño tiene valor profético y predictivo, basado en la intuición y en la ocurrencia; el segundo método, denominado como «método del descifrado» considera que el sueño es una suerte de escritura en clave que hay que descifrar a partir de un código. De esta forma, cada signo se traduce gracias a una clave fija que establece relaciones y significados, lo que no implica interpretación sino un proceso de traducción puramente mecánico. En este punto, el padre del psicoanálisis hace un reconocimiento a Artemidoro Daldiano, del silo II d. C., al que atribuye el estudio más completo y riguroso de la interpretación de los sueños en el mundo griego y latino. Su importancia dentro de la historia de los métodos de interpretación de los sueños se sitúa en que tiene en cuenta las vivencias y las circunstancias de la persona soñante. Este reconocimiento le sirve a Freud para encontrar en la historia un apoyo para lo que él presenta como un «método científico» de desciframiento de sueños, es decir, para su método.

Pero sucede que yo pude aleccionarme mejor. Me vi llevado a admitir que estamos otra vez frente a uno de esos casos, no raros, en que una creencia popular antiquísima, mantenida con tenacidad, parece aproximarse más a la verdad de las cosas que el juicio de la ciencia que hoy tiene valimiento. Debo sostener que el sueño posee realmente un significado y que es posible un procedimiento científico para interpretarlo<sup>43</sup>.

Freud para explicar su método parte de la exposición sobre los sueños paradigmáticos, aquellos que permiten ver la estructura del sueño y los mecanismos que están desarrollándose ahí, universales para todo ser humano. Y lo son, porque expresan un fantasma universal, un deseo inconsciente que no es tolerado en estado de vigilia y que se libera, bajo disfraz, pasando inadvertido en el sueño logrando la descarga pulsional.

Los sueños paradigmáticos encuentran su principio de inteligibilidad en una estructura universal postulada, en la cual Freud encuentra los modelos arquetípicos de comprensión en

---

<sup>43</sup> Sigmund Freud. «La interpretación de los sueños (primera parte)», pp. 121-122.

ciertas obras literarias. Estos nos dan esta estructura casi sin disfraz, suerte de ruido invariante permitiendo tomar las variaciones en las cuales el disfraz varía en función de los grados de represión<sup>44</sup>.

### 5.3.2. Método genético y método estructural

Profundizando en la circularidad que percibe Kofman en la teoría interpretativa de Freud diremos que nuestra autora destaca dos métodos en su ejercicio interpretativo, en apariencia independientes pero inseparables para el análisis freudiano. Estos métodos son el genético y el estructural.

El método genético parte de la suposición de que en todo sujeto los procesos psíquicos que dan lugar a creaciones tipo relatos, novelas, artes, síntomas<sup>45</sup> tienen su fuente en el fantasma universal, que se desarrolló tras una escena traumática en la infancia. Sin embargo, este método no es suficiente, ya que no logra dar cuenta de la singular manera en la que lo mismo se da en la diferencia. Ello implica que ese trauma universal —estructural—, que produce una reacción en el sujeto —una respuesta—, se da en todo hombre o mujer, pero la manera de situarse ante ello y las respuestas que se dan son absolutamente singulares. Así, síntoma neurótico, cuento, novela... estarían fundados en un fantasma y en un deseo inconscientes, siendo esto lo universal, pero la respuesta ante ese trauma es totalmente singular.

El método estructural atiende precisamente a esto, permitiendo marcar las diferencias entre las distintas manifestaciones o formaciones de lo inconsciente. Como en el método de interpretación de los sueños, lo que permite el paso del contenido latente al contenido manifiesto es lo que tienen las representaciones (*Darstellungen*) de simbolismo. Tomados los significantes en relación con otros significantes, las figuraciones en relación con otras figuraciones, lo que tenemos es la posibilidad de construir la estructura de un fantasma común, tanto a través de los símbolos para una obra, como para las obras entre sí del mismo autor, como de las otras entre sí de distintos autores. Sin que de ello se derive que los símbolos como significantes tengan un único significado, sino que este lo dan las relaciones que se dan entre ellos, relaciones de condensación y de desplazamiento. Dos métodos que, además, sirven de contraprueba el uno al otro, pues por un lado, tenemos el método genético que tiene en cuenta la biografía de un autor y de su personalidad, su historia, buscando en la obra las huellas de este pasado, dando un sentido a la obra y por otro, el método estructural, que saliendo de una obra, busca comparar obras diferentes del mismo autor intentando sacar a la luz el fantasma que atraviesa tal producción, donde se

---

<sup>44</sup> «Les rêves typiques trouvent leur principe d'intelligibilité dans une structure universelle postulée dont Freud trouve les modèles archétypiques de compréhension dans certaines œuvres littéraires. Celles-ci nous livrent cette structure pratiquement sans déguisement, sorte d'invariant brut permettant de saisir les variations dont le déguisement varie en fonction des degrés de refoulement», Sarah Kofman, *L'enfance de l'art*, p. 41.

<sup>45</sup> De momento, solo apuntaremos a ello, pero a pesar de poner al mismo nivel obras de arte, obras literarias, relato y síntoma; consideramos que toda creación es un síntoma, dado que «síntoma» es formación de compromiso, entre un deseo, entre una pulsión y aquello que no lo tolera, yo-superyó-mundo exterior; pero precisamente si hay creación, (consciente: novela, inconsciente: sueño, lapsus) es porque hay censura, resistencias y deseo, pulsión. Considerando de esta manera como «formaciones de lo inconsciente» también la creación artística, literaria, el relato que uno lleva al diván, etc. Toda formación psíquica o cultural tiene como fuente lo inconsciente.

hallaría la clave para resolver el enigma, tanto de la obra como del autor. Las diferentes obras se articulan entre sí dependiendo del grado de represión que se dé en ellas.

La razón del círculo interpretativo reside en que, por un lado, considerado aisladamente, con el método genético podemos llegar a imaginar o fantasear la vida del autor y los fantasmas que se desprenden de su obra; por otro lado, si tomamos exclusivamente el método estructural podemos construir el fantasma universal, con lo que se perdería el fantasma singular que sale a relucir en la producción psíquica particular. Uno y otro se implican en el método propuesto por Freud, que reenvía de una versión a otra a la vez, exigiendo su retorno a aquella, entre varios autores, entre distintas producciones psíquicas, para volver inteligible en la diversidad de las manifestaciones la constante que percibe Freud en cada una de ellas: la estructura edípica, que se puede ver tanto en las neurosis, como en las religiones, muestra una constante a un «eterno humano» presente en su ausencia misma, es decir, en su deformación, que explica el efecto de las obras sobre el que las contempla y lo que motiva esencialmente la investigación freudiana»<sup>46</sup>. El concepto de lo «eterno humano» aparece en el escrito de Freud *Presentación autobiográfica* de 1925, definido como aquello que representa en cada caso particular las constituciones y las aspiraciones pulsionales del artista. Freud percibe esta constante allí donde mira, haciendo de esta estructura edípica un principio de inteligibilidad, que posibilita a partir de ella desvelar el enigma, incluso cuando esta estructura edípica es una construcción de Freud, su particular elaboración para dar cuenta de lo que a él le preocupa. Si seguimos este camino, a través de las insinuaciones de Kofman, podemos plantear si acaso las producciones o trabajos de Freud, no son la clave para la interpretación, sino más bien, son otra expresión de lo «eterno humano». Kofman salva este punto sosteniendo que más que una interpretación total y acabada, como cualquier otra producción psíquica está inacabada y, en tanto que tal, solo puede quedar de ella o solo podemos heredar de ella un método de lectura que, en virtud de la deformación y de la repetición, implique la no-clausura de la tarea.

La circularidad que denuncia Kofman se pone aquí de relieve porque el sueño paradigmático y su interpretación, según el método freudiano, se extiende al resto de formaciones como, por ejemplo, una obra literaria, siendo, precisamente, en una obra literaria donde encuentra el aval para exponer su teoría nuclear: el complejo de Edipo. Mitos, cuentos, sueños, lapsus, estructuras neuróticas y perversas<sup>47</sup> tienen su fundamento en el complejo de Edipo. Por tanto, el método genético —análisis de los sueños, por ejemplo— y el método estructural —análisis de la estructura desde la vinculación entre diversas obras distintas entre sí, como la serie de clásicos literarios analizados por Freud —*Edipo Rey*, *Hamlet*, *Los hermanos Karamazov*— se entrelazan dando cuerpo y sostén a la teoría del análisis freudiano. En *Edipo Rey* de Sófocles se ofrece sin enmascarar o desfigurar lo que allí comparece, el asesinato del padre y el incesto con la madre. Lo que hace a Freud suponer la universalidad sería el efecto que tiene esta tragedia, lo que revela que despierta «una esencia universal y profunda» rescatando las palabras del vienés. Si aún hoy seguimos

---

<sup>46</sup> « « éternel humain » présent dans son absence même, c'est-à-dire dans sa déformation, qui explique l'effet des œuvres d'art sur l'amateur et qui motive essentiellement la recherche freudienne », Sarah Kofman. *L'enfance de l'art*, p. 137.

<sup>47</sup> La estructura psicótica la dejamos, en este caso particular, de lado, pues precisamente se caracteriza por no entrar en el desarrollo del complejo edípico.



siendo afectados por esta obra es porque sigue tocando algo de lo traumático. Aquí Kofman también destaca lo circular de la argumentación freudiana: se encuentra un testimonio de la antigüedad, representado por la tragedia de *Edipo Rey*, que vendría a explicar, en primer lugar, los sueños en los que aparece la muerte —el deseo de muerte— de los padres; mientras que, por otro lado, el sueño aparece como testimonio de la universalidad del Edipo, brotando el mito de Edipo del material onírico<sup>48</sup>.

Por tanto, lo que permite a Freud pasar del fantasma particular de un autor al fantasma universal es el haber encontrado en distintas producciones de distintos tiempos y lugares los mismos temas, los mismos fantasmas en cuentos, mitos, folclore, en las religiones y en otras producciones culturales. Y, del mismo modo, podemos interpretar con el método de Freud estas producciones culturales como los sueños, lapsus, síntomas neuróticos, etc., pues, precisamente, en ellos también aparecen estos fantasmas universales *travestidos* mediante condensaciones y desplazamientos particulares en cada uno de los soñantes, escribientes, parlantes, etc.

### 5.3.3. *Darstellung y Vorstellung*

Antes de continuar con la exposición es conveniente hacer una matización con respecto al concepto de «representación». Las palabras alemanas *Darstellung* y *Vorstellung* pueden ser traducidas por «representación». El matiz que diferencia un concepto de otro es el que interesa aquí<sup>49</sup>, pues la primera es «representación» en el sentido de figuración —esto es, como una imitación ficcional, imaginativa—; mientras que la segunda expresa «representación» referida a una presencia y a un significado exterior, remitiendo a un original. Nos interesa marcar esta distinción trabajada por Kofman, dado que tanto el sueño como la obra no refieren a una realidad exterior, sino interior: es en el contenido manifiesto donde se va a dar el contenido latente. Esto implica que el texto que conforma la obra de arte o el sueño no es la traducción de otra cosa, de algo previo. Luego, en este sentido, son *sustitutos originales* en tanto que el original es mítico. Todo lo que venga a suceder en ese *bostezo*, en esta *herida*<sup>50</sup> será derivado y, puesto que no hay una realidad previa que sirva de referencia, todo su referenciar se basará en la capacidad figurativa y relacional, porque, como indicábamos antes, su referenciar se da a partir de los elementos que la componen sin acudir a ninguna instancia exterior. Kofman explicita que:

La relación entre el sueño diurno y el recuerdo de la infancia es análoga a la que existe entre un palacio romano de estilo barroco y las ruinas antiguas sobre las que se eleva. Los soportes y las columnas de los edificios antiguos han proporcionado el material para la construcción de los palacios modernos. Esta analogía debe impedir la interpretación del sueño y del arte como las traducciones de los recuerdos o de los fantasmas: una nueva estructura que tiene sus leyes propias se edifica sobre una anterior, sin sustituirla nunca totalmente y utilizándola como material para dar nacimiento a una obra perfectamente original<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> Cf. *L'enfance de l'art*, p. 45.

<sup>49</sup> Nos ceñimos aquí al tratamiento de ambos conceptos por parte de Kofman, reconociendo el valor de los otros muchos estudios que señalan la diferencia entre ambos. Sin embargo, al tratarse de una investigación que trata de ofrecer una panorámica sobre el pensamiento de Sarah Kofman en castellano, consideramos oportuno no detenernos aquí.

<sup>50</sup> Considerando el origen como *caos*, (Χάος), vacío, vaciado, agujero, bostezo, herida, hendidura...

<sup>51</sup> «Le rapport entre le rêve diurne et le souvenir d'enfance est analogue à celui existant entre un palais romain de style baroque et les ruines antiques sur lesquelles il s'élève. Les moellons et les colonnes des édifices anciens ont fourni le matériau pour la construction des palais modernes. Cette analogie doit

No se trataría, entonces, de una traducción sino de una deformación, aunque no con respecto a un texto original sometido a transformación, sino por ausencia del original. Lo que venga a intentar colmar el bostezo, la herida, la *falta original y de original*, será sustituto y suplementario, lo que nos sitúa en un «después de un tiempo mítico»: siempre después de un «primero» ausente y, por esto mismo, lo siguiente será un «secundario» original. Lo mítico, lo original, se puede leer como constante en la repetición en la deformación, ofreciéndose en la repetición en la diferencia como paradigma, como en el caso de *Edipo rey*. Por lo tanto, cada transformación, cada diferencia es vista por Kofman como distintos dialectos que surgen de lo mismo. Esta deformación o cada dialecto se realiza de acuerdo con los modos de funcionamiento básicos del inconsciente: desplazamiento y condensación. Para facilitar el desarrollo de la argumentación definiremos rápidamente uno y otro. El desplazamiento podríamos definirlo como el mecanismo que logra que el *monto de afecto* de una representación, generalmente intolerable o dolorosa, pase a otra representación más tolerable. Así, por ejemplo, en los sueños, en los detalles más insignificantes, aquellos que pasan *desapercibidos*, Freud encuentra mayor carga de contenido latente. En el *Diccionario de psicoanálisis* leemos que la «censura utiliza el mecanismo del desplazamiento al conceder notable importancia a representaciones indiferentes, actuales o susceptibles de integrarse en contextos asociativos muy alejados del conflicto defensivo»<sup>52</sup>. Por tanto, se trata de un mecanismo de defensa básico del inconsciente, originado por el desplazamiento de la intensidad de una representación a otra, mostrando a la vez que oculta. Por otra parte, la condensación, trabajando en conjunto con el desplazamiento en la elaboración de todo tipo de representaciones (*Darstellungen*), consiste en agrupar en un elemento común muchas imágenes, produciendo una imagen análoga a las anteriores pero única, con base en cierto nexo común inconsciente que uniría esas imágenes. Según lo expuesto tanto Freud como Kofman consideran que hay que leer la obra de arte igual que se leen los sueños, como enigmas figurativos y no representativos (*Darstellung* frente a *Vorstellung*).

Kofman, teniendo esto en cuenta y de la mano de Freud, sostiene que no existe algo como la «imaginación creadora» porque la imaginación<sup>53</sup> es incapaz de crear o inventar nada que no exista ya, dado que su funcionamiento, como facultad que permite la figuración y, en este sentido como ya vimos, la representación, reúne los elementos separados de unas imágenes y de otras, ensambladas tras un trabajo de elaboración, basado como ya nos indicó Freud en estos dos mecanismos de desplazamiento y condensación. Siguiendo a Saussure, Kofman mantiene que las palabras de una obra —o de cualquier otro texto— nacen de otras palabras que vinieron antes y estas no son elegidas de manera directa por la elaboración consciente. Así detrás de la concatenación de versos, palabras o imágenes no estaría el «sujeto creador» sino «la palabra inductora». La imaginación, por tanto, no será *creadora*, sino reestructuradora, recomponedora: no crea ni inventa, sino que, dentro de una repetición

---

empêcher d'interpréter le rêve et l'art comme des traductions de souvenirs ou de fantasmes : une nouvelle structure qui a ses lois propres s'édifie sur une ancienne, sans jamais se substituer totalement à elle et en l'utilisant comme matériau pour donner naissance à une œuvre parfaitement originale», *L'enfance de l'art*, p. 52.

<sup>52</sup> Jean Laplanche y J. Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2004, p. 100.

<sup>53</sup> Cf. Ana María Leyra. «Imaginar e imaginarse». *Poética y transfilosofía*. Madrid: Fundamentos, 1995.

original, re-compone, a partir de huellas y fantasmas, reuniendo elementos separados unos de otros<sup>54</sup>.

#### 5.3.4. Del conocimiento endopsíquico

La clara manifestación de la circularidad de la aplicación del psicoanálisis al ámbito de la estética pasa por analizar el texto bisagra de Freud sobre la *Gradiva* de Jensen, pues aquí se da un cambio de la concepción de la obra de arte como modelo paradigmático para entender los procesos psíquicos, es decir, como aval de la teoría freudiana. Queda, de esta forma, como objeto de investigación desde la teoría que quedó anteriormente avalada por el arte. No nos extenderemos demasiado en este punto, dado que más tarde Kofman en *Quatre romans analytiques* dedicará un minucioso estudio en torno a la lectura de Freud sobre el texto de *Gradiva* de Jensen que desarrollaremos en el apartado del presente trabajo 6.6., titulado «Freud heredero de Jensen».

Lo destacable en este punto del desarrollo es que, en este cambio de concepción con respecto a la obra de arte, Kofman detecta otra de las estrategias freudianas para lograr el éxito y reconocimiento de su teoría o, cuanto menos, para lograr vencer las resistencias que el planteamiento pudiera suscitar. Freud vuelve a hacer gala de su humildad y de su aparente desconocimiento de la cuestión, pero hay un cambio: elogiará el conocimiento *endopsíquico*, o sea, conocimiento de los procesos psíquicos, que detecta, en este caso, en Jensen para asentar su interpretación, quien aparece como *otro experto*, a saber, aquel que es experto sin saberlo, por su genio, su don particular, por estar amparado bajo una musa. Al respecto leemos en el texto de Kofman:

En este texto Freud manifiesta una admiración declarada por los escritores y poetas que, sin realizar esfuerzo alguno, poseen un conocimiento más seguro de los procesos psíquicos, mórbidos y normales que la psiquiatría y la psicología tradicional. Pero, poco a poco, el fin polémico de la obra se revela: la novela sirve de sostén al psicoanálisis para imponer al gran público y a la psiquiatría su nueva visión sobre el psiquismo<sup>55</sup>.

El estudio que hace Freud sobre esta novela se centra en analizar los sueños de personajes ficticios como si fueran soñados por personas. El vienes no deja de hacer manifiesta la sorpresa que supuso para él encontrarse en este texto con el *conocimiento endopsíquico* que se deja translucir en la escritura de Jensen, como si hubiera sido guiado por algún tipo de intuición. A este respecto, destacamos que, en la correspondencia de Freud, en específico, en la carta a Fließ fechada en el 12 de diciembre de 1897, aparece la definición de «mito endopsíquico»:

¿Puedes imaginarte lo que son los «mitos endopsíquicos»? el más reciente engendro de mi trabajo mental. La oscura percepción interna del propio aparato psíquico incita a ilusiones cognitivas que naturalmente son proyectadas hacia afuera y, de manera característica, al futuro y a un más allá. [...] ¿Chifladuras? Psico-mitología<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> «En verdad, la fantasía “creadora” no puede inventar cosa alguna, sino solo componer partes ajenas entre sí». Sigmund Freud. 11ª conferencia. El trabajo del sueño. «Conferencias de introducción al psicoanálisis». O. C. Vol. XV. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, p. 157.

<sup>55</sup> «Dans cette texte Freud manifeste une admiration déclarée pour les écrivains et poètes qui, sans déployer aucun effort, possèdent une connaissance plus assurée des processus psychiques, morbides et normaux que la psychiatrie et la psychologie traditionnelle. Mais peu à peu, le but polémique de l'œuvre se révèle : le roman sert de soutien à la psychanalyse pour imposer au grand public et à la psychiatrie ses vues nouvelles sur le psychisme», *L'enfance de l'art*, p. 61.

<sup>56</sup> Sigmund Freud. *Cartas a Wilhem Fließ 1887-1904*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2008, p. 311.

En la siguiente referencia de *Psicopatología de la vida cotidiana* de 1901, en referencia a lo «endopsíquico» encontramos el siguiente fragmento que nos sirve para dibujar su contenido en relación con la mitología y la superstición:

Con el supersticioso sucede a la inversa: no sabe nada sobre la motivación de sus acciones casuales y sus operaciones fallidas, cree que existen contingencias psíquicas; en cambio, se inclina a atribuir al azar exterior un significado que se manifestará en el acontecer real, a ver en el azar un medio por el cual se expresa algo que para él está oculto afuera. Son dos las diferencias entre mi posición y la del supersticioso: en primer lugar, él proyecta hacia afuera una motivación que yo busco adentro; en segundo lugar, él interpreta mediante un acaecer real el azar que yo reconduzco a un pensamiento. No obstante, lo oculto de él corresponde a lo inconsciente mío, y es común a ambos la compulsión a no considerar el azar como azar, sino interpretarlo.

Ahora bien, yo adopto el supuesto de que esta falta de noticia consciente y esta noticia inconsciente de la motivación de las casualidades psíquicas es una de las raíces psíquicas de la superstición. Porque el supersticioso nada sabe de la motivación de sus propias acciones casuales, y porque esta motivación esfuerza por obtener un sitio en su reconocimiento, él está constreñido a colocarla en el mundo exterior por desplazamiento [...] Creo, de hecho, que buena parte de la concepción mitológica del mundo, que penetra hasta en las religiones más modernas, no es otra cosa que psicología proyectada al mundo exterior. El oscuro discernimiento (una percepción endopsíquica, por así decir) de factores psíquicos y constelaciones de lo inconsciente se espeja — es difícil decirlo de otro modo, hay que ayudarse aquí con la analogía que la paranoia ofrece — en la construcción de una realidad suprasensible que la ciencia debe volver a mudar en psicología de lo inconsciente<sup>57</sup>.

Por consiguiente, leyendo ambos textos, podemos decir que «endopsíquico» hace referencia a la *oscura*, es decir, confusa o imprecisa, percepción de lo que ocurre en el propio aparato psíquico, lo que daría como resultado los mitos, supersticiones e incluso novelas como la de Jensen. Todos ellos frutos de la exteriorización de la fantasía o ilusión producida por esta percepción. En 1897, a su amigo Fließ le insinúa que o bien son «chifladuras» o bien se trata de «psico-mitología». En cualquier caso, apoyando con este texto la interpretación de Kofman diremos que hay un cambio con respecto al texto de *Gradiva*, donde no habla de «chifladuras», sino de *conocimiento* que, sin saberlo, tiene Jensen. Un saber que Freud extiende al escritor en general, como aquel que tiene la capacidad de describir los procesos psíquicos desde la más pura intuición, superstición e ignorancia. Así, el escritor *adivinaría* síntomas llamados por Freud «síntomas neuróticos» y, a la vez, permitiría en la escritura de los sueños de sus personajes mostrar los síntomas y fantasmas propios figurados en sus personajes. En esta dirección, retomamos lo que anteriormente dijimos de la obra como constructora del creador, como constructora de identidad y, por tanto, de firma; Kofman dirá: «La obra engendra a su padre, pues los personajes deben ser comprendidos como los dobles, proyecciones de sus fantasmas e ideales»<sup>58</sup>. La trampa que trata de poner de manifiesto Kofman es que precisamente se podría admitir que Jensen posee cierto conocimiento casi místico de lo inconsciente si se interpreta su obra desde los parámetros marcados por Freud, volviendo de esta manera a lo que ha llamado el «círculo de la interpretación». La razón se halla, para nuestra autora, en el hecho de que Freud toma la obra de Jensen para corroborar sus descubrimientos sobre lo inconsciente y sus contribuciones psicoanalíticas, pero dicha corroboración solo es admisible si se aplica la lectura psicoanalítica al texto. Esto lleva a la filósofa a defender que la admiración de Freud hacia el poeta y el reconocimiento de su superioridad por conocer cierta realidad de manera

---

<sup>57</sup> Sigmund Freud. «Psicopatología de la vida cotidiana». *O. C.* Vol. VI, pp. 250-251.

<sup>58</sup> «L'œuvre engendre son père, car les personnages doivent être compris comme ses doubles, projection de ses fantasmes et de ses idéaux», *L'enfance de l'art*, p. 61.

directa, sin mediación de teorizaciones ni investigaciones, está al servicio de ganarse la simpatía y el crédito de cara a la audiencia.

La licencia que se da Freud para poder analizar los sueños de personajes ficticios como si fueran los de «personas reales» se asienta sobre la toma de conciencia de que el escritor posee un mejor conocimiento de los procesos psíquicos dada su *capacidad especial* para ese tipo de percepciones oscuras. Por medio de las descripciones de la psicología de los personajes, de sus gestos, de sus conversaciones y sueños, Freud puede dar cuenta de ciertos mecanismos. Pero, por otro lado, Kofman señala que considerar la obra de Jensen como un estudio de psiquiatría del que poder extraer descripciones de procesos psíquicos y poder pensar lo inconsciente desde este otro lugar no científico, supone una oposición directa a la lógica y a la metafísica tradicional. Una vez borrada la tajante diferencia entre lo normal y lo patológico, entre un discurso verdadero y otro falso, *tomar en serio* como conocimiento algo que no sea científico es, en sí mismo, un golpe al logicismo, al científicismo y al positivismo. En retrospectiva desde nuestros días, nos aventuramos a decir, tras las lecturas que tratamos de abordar en este trabajo centradas en Freud, Nietzsche y Kofman, *que lo que acontece en sus particulares apuestas es el intento de abrir un espacio a lo otro en tanto que inconsciente, en tanto que voluntad de poder o lo otro como lo que imposibilita la unidimensionalidad*.

Volviendo a la cuestión que nos concierne en este punto, el texto de Jensen es forjado bajo la luz de un saber confuso, intuitivo y supersticioso según Freud, aunque es reconocido y trabajado por él como un digno estudio de psiquiatría, ante el cual se alza el psicoanálisis como la manera de refinar este saber infantil, primitivo. Recogiendo la cita de la *Psicopatología de la vida cotidiana* con respecto a la paranoia —proceso análogo al de la percepción endopsíquica— podemos decir que lo que ha sido reflejado del inconsciente a una realidad exterior (como una construcción psicótica o una obra de arte o literatura) se ha de «volver a mudar en psicología de lo inconsciente», para lo cual Freud somete a las obras a su método. A través de este gesto de *reapropiación*, Kofman revela las intenciones que aguardan bajo la admiración de Freud hacia Jensen, pues a pesar de que el escritor posee un *conocimiento endopsíquico*, no es el mismo conocimiento que el que posee Freud. Por consiguiente, no es comparable el saber del médico al del poeta. Su valor de verdad no es el mismo, dado que el del poeta, artista o novelista procede de una intuición oscura, que hace que se acerque al delirio paranoico. Ello podría ser interpretado como si este conocimiento primitivo, inmediato, fuera una deformación, como si siempre estuviera desplazado de su lugar de conocimiento, porque su fundamento, precisamente, residiría en algo cercano a la paranoia, a la chifladura o a la superstición. La relación con «lo primitivo» se da porque este «conocimiento en la sombra», como lo denomina Kofman, responde a los mismos procesos que describe Freud que intervienen en lo que él mismo denomina «el hombre primitivo» en la fase animista. Tales procesos son exteriorizados en las cosas y en la naturaleza, como se deja leer en el citado texto de la *Psicopatología de la vida cotidiana*. Por lo que, en las novelas, en los mitos, en las supersticiones y en los delirios, son proyectados, al igual que en el síntoma, en el lapsus, en el chiste o en los sueños, los fantasmas individuales, singulares, que tienen una fuente común; este es el «fondo de verdad universal» que le interesa al psicoanálisis, para elevar este conocimiento oscuro y deformado al grado de ciencia.

Para lograr volver objeto de estudio del psicoanálisis aquello que es paradigma de los procesos psíquicos, Freud tiene que mostrar que el texto del arte es un compromiso entre el sentido literal o consciente con el sentido inconsciente, el cual se aprecia y sale a relucir si se aplica el método analítico, si se logran vencer las propias resistencias para leer lo inconsciente partiendo de los pequeños detalles. Aquí sale a la luz el postulado base: hay que leer el texto con el método analítico para que este texto sirva de apuntalamiento para el edificio del psicoanálisis. El escritor escribe desde el desconocimiento de su propio saber; lo que escribe es producto de su psiquismo. A este respecto, Kofman se preguntará cómo se articula el texto de la obra con el texto de la vida, entendiendo por texto relato y creación, las individuales *novelas neuróticas* o los delirios particulares sobre los que se conforma la vida, pues, ¿no está, tanto el texto de la vida como el de la obra, articulado en torno a los fantasmas?

El texto de la obra reenvía al texto de la vida, la vida como cadena de sustitutos originales, esto también hace implosionar la concepción de la vida como algo original, propio, que no requiere elaboración: las novelas del diván así nos lo transmiten. La vida es lo que uno se cuenta, la explicación que se da de las satisfacciones, de los fracasos, de las experiencias de amor y las de odio, del deseo inconfesable, de la repetición, de los síntomas. La vida, en este sentido, también se elabora. El que el artista o el escritor tenga la capacidad de expresar en sus obras sus fantasmas es porque gracias a su ejercicio de expresión artística la censura se rebaja y se posibilita que la vigilancia y el castigo del superyó y las resistencias del yo cedan en su proceso artístico. Por tanto, más que de genio o capacidad natural para plasmar en la obra sus fantasmas, se trataría de una tolerancia mayor con lo que procede del inconsciente, que bajo la seducción ejercida por la belleza<sup>59</sup> en el arte se vuelve tolerable para aquellos que contemplan la obra. El artista sería capaz de percibir las pulsiones con una mayor tolerancia y de descargarlas de una manera menos disfrazada, dejando hablar a lo inconsciente.

Así, la inspiración no será vista como tal, sino como una forma de delirio y el poeta sería su víctima, que no puede más que escribir, sin saber lo que le inspira, ni lo que luego podrá leerse en sus palabras con las claves de la interpretación psicoanalíticas. El artista queda próximo, entonces, al hombre primitivo, al hombre supersticioso, religioso, animista e infantil.

### 5.3.5. Ante el enigma

El método genético junto con el método estructural comparativo logra que el tipo de lectura que propone el psicoanálisis freudiano, su método de interpretación sea universal, esto es aplicable a todo campo y a todo tiempo, «a través de un juego de variaciones diferenciales»<sup>60</sup>. En consecuencia, se propone como un texto a descifrar, como si de un sueño se tratase. Lo que permite extender el método de interpretación de los sueños a cualquier producción dentro del ámbito artístico es que está articulada desde el complejo

---

<sup>59</sup> A este respecto diremos que gracias a la belleza la atención del superyó se desvía y permite cierta tolerancia de lo que en otras circunstancias no pasaría la censura. Tendremos oportunidad de analizar con cuidado y esmero el concepto de «seducción» en la obra de Kofman a propósito de dos obras claves para este punto: *L'imposture de la beauté* y *Séductions*, en el capítulo 9 «La belleza, efecto de artes mágicas o diabólicas» y en el capítulo 16 «El caso Diderot», concretamente.

<sup>60</sup> Cf. *L'enfance de l'art*, p. 62.

de Edipo: el material latente es de origen sexual, referido a una escena primera traumática. Esta materia prima es convertida en otra cosa, bajo deformación y figuración en los sueños y en los síntomas neuróticos, así como en toda producción psíquica; esto implica que también la obra de arte pueda ser para Freud un enigma a descifrar o algo que desenmascarar. En este sentido, escribe Kofman:

El enigma está por doquier, porque el sentido siempre postulado está siempre ausente en su plenitud. No se da más que en su deformación, a través de una cadena de significantes sustitutivos, siempre sustitutivos. Todo texto es lacunario<sup>61</sup>, está agujereado. Lo son las lagunas que él recubre con su tejido para disimular. El tejido que enmascara, al mismo tiempo que revela [...] La continuidad dice la discontinuidad; el sentido el no-sentido: inversamente la discontinuidad, las rupturas de sentido en el detalle, dicen el sentido y una continuidad más profundas [...] El «texto-tejido» es también una protección contra lo que no se da, traicionado por la deformación y por la manera en la cual se deforma: protección contra el deseo censurado y contra el castigo posible que es la castración<sup>62</sup>.

En consecuencia, el texto debe ser entendido como síntoma, como formación de compromiso (y en este sentido de continuidad pese a la ruptura), entre deseo y castigo, entre pulsión y límite de la misma, o sea, la castración, siendo, por lo tanto, resultado de las fluctuaciones de la pulsión, entre sus formas, Eros y pulsión de muerte, apareciendo del lado de estas la ruptura y de Eros la continuidad. Freud, en el relato que le llega de sus pacientes, encuentra rupturas y apariciones de ideas y palabras que parecen expresadas de manera accidental, no voluntaria, que traicionan las intenciones del hablante. El texto funcionaría de la misma manera. De aquí que se extienda el carácter enigmático de la obra, o del padecimiento de los pacientes en el diván, a toda producción psíquica, que siempre será de carácter «lacunario» provocado por el límite impuesto por la censura y su castigo. Al respecto Kofman sostendrá que el texto se dará en su diferencia, en su alteración, en su

<sup>61</sup> Detengamos la atención por un momento en el adjetivo francés «*lacunaire*», que, en castellano, se traduciría por «deficiente» o «incompleto». Decidimos emplear en nuestra traducción la palabra «lacunario» ya que hace referencia al término empleado en el campo de la arquitectura «lagunar», y acudiendo a la definición de este se pone, rápidamente, de manifiesto lo apropiado de este concepto frente al de «deficiencia», «incompletitud», pues «lagunar» es el hueco que hay entre los maderos en un techo artesonado. Creemos que este matiz consigue eliminar cualquier carga valorativa que no desaparece con términos tales como «deficiente» o «incompleto», dado que, por oposición, enseguida pensaríamos que «lo deficiente o incompleto» lo es con respecto a lo que es completo, perfecto, pleno, lo que nos desviaría sobremanera de lo que Kofman intenta exponer. La segunda razón para apoyar la traducción de «*lacunaire*» como «lacunario» es porque esta palabra está emparentada con «laguna», cuya segunda acepción reza: 'En los manuscritos o impresos, omisión o hueco en que se dejó de poner algo o en que algo ha desaparecido por la acción del tiempo o por otra causa', en la tercera encontramos: 'Defecto, vacío o solución de continuidad en un conjunto o una serie' y en la quinta: 'Olvido, fallo de la memoria' (extraído del *Diccionario en línea de la Real Academia Española*, <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=MoKYlPi>). Bien, si consideramos estas definiciones junto con la definición del término arquitectónico «lacunar» osamos concluir que: frente a una supuesta incompletitud o deficiencia, que solo lo es porque se supone que puede darse otra cosa que sea completa y no deficiente, el hueco, vacío, defecto —no valorativamente, sino cualitativamente, esto es, que no haya algo— que aparece en el texto no se debe a una incapacidad, sino a una omisión consciente o inconsciente, a un faltar que constituye hueco, que hace hueco, creando discontinuidad, ruptura en la serie.

<sup>62</sup> «L'énigme est partout, parce que le sens toujours postulé est toujours absent dans sa plénitude. Il ne se donne que dans sa déformation, à travers une chaîne de signifiants substitutifs, toujours déjà substitutifs. Tout texte est lacunaire, troué. Ce sont ces lacunes qu'il recouvre de son tissu pour les dissimuler. Le tissu qui masque, en même temps révèle [...] La continuité dit la discontinuité, le sens, le non-sens ; inversement la discontinuité, les ruptures de sens dans le détail, disent le sens et une continuité plus profonde. [...] Le « texte-tissu » est aussi une protection contre ce qui ne se donne que trahi dans sa déformation et par la manière dont il se déforme : protection contre le désir censuré et contre le châtement possible qu'est la castration», *L'enfance de l'art*, pp. 79-80.

mutación, lo que implica considerarlo «siempre como sustituto originario, [como] una versión sin texto original»<sup>63</sup>.

El carácter enigmático, por tanto, está ligado a una ruptura, a una censura que aparece a partir de una represión original: la represión de un deseo incestuoso, reprimido bajo amenaza de castración y por miedo a la misma. Sin esta ruptura, sin esta falta de sentido propiciada por falta de original, no habría enigma. Kofman liga esto con el «enigma por excelencia», a saber, el que supone la feminidad, con el cual Freud se ha venido tropezando una y otra vez, como confiesa en 1932 en sus conferencias, a lo que contestará Kofman: «Enigmática, la mujer lo es porque carece de pene»<sup>64</sup>. Al hilo del tejido para disimular y ocultar el carácter lacunario del texto, Kofman recuerda que Freud sostiene que es la mujer quien inventa el tejer, precisamente para velar su desnudez, su carácter lacunario específico. La diferencia entre estos tipos de disimulación a través del tejido, del adorno, del velo consiste en que el texto se elabora por *miedo a la castración*. Serían tejidos distintos uno y otro por su motivación. El psicoanálisis, los psicoanalistas concretamente, denuncia Kofman, serían aquellos dotados con la capacidad y coraje para no temer a la castración, para poder percibir las rupturas, los huecos, los vacíos sin miedo. Quizá Kofman sea muy dura en este punto, sin contemplar otra posibilidad: no tener miedo de la castración por asumirla y reconocerse en ella.

Cura, solución del enigma, conseguir resolver la ruptura en una continuidad, serían tres posibles finales para una lectura psicoanalítica: deshaciendo nudos, descosiendo lo que se ha tejido, se desvelará, se deshará el recubrimiento, lo que oculta. Kofman, aprovecha la ocasión para señalar que la araña que teje es la imagen para Freud de la mujer fálica. Tras señalar que Freud en ciertos textos asimila a Eros con lo masculino y lo femenino con la pulsión de muerte; recuerda que la palabra utilizada por Freud para designar la tarea de descifrar el enigma es «*abspinnen*», tarea inversa a la de *spinnen* (hilar), tarea que desde luego no haría una araña (*Spinne*). No se da en el texto de manera concluyente la asociación que proponemos, pues Kofman no acaba de *hilar* estos flecos que deja *disimuladamente* sueltos, pero, si la mujer inventó el tejido para ocultar que no hay nada que ocultar y no lo hace movida por el miedo a la castración —sabe lo que (no)oculta, ella *sí* sabe de eso—, mientras que el texto es un tejido que surge por el miedo a la castración, aquel que desteje, que deshilacha y desanuda, ¿podría acaso ser una mujer? Desde luego nunca lo sería una araña.

La tarea del descifrador de enigmas, designada en alemán por la palabra «*abspinnen*» es la inversa de la de la araña: se trata de deshacer los hilos que recubren y que separan el deseo de su expresión directa, de restablecer un contacto, de reintroducir una continuidad en la cadena del texto. Se trata de *abspinnen*, de *aufdecken*, de *entlarven*, de desvelar, descubrir, desenmascarar, lo que estaba *verdeckt* y *gewebt*, recubierto y tejido<sup>65</sup>.

Quizá, lo que siga moviendo a este descifrador de enigmas sea el miedo a la castración, la cual podría aceptar, consintiendo el límite: *no se puede todo, no se puede tu*

---

<sup>63</sup> «comme un substitut originaire, une version sans texte original», *L'enfance de l'art*, p. 81.

<sup>64</sup> «Énigmatique, la femme l'est parce qu'elle manque de pénis», *ib.*, p. 82.

<sup>65</sup> «La tâche du déchiffreur d'énigme, désignée en allemand par le mot « *abspinnen* », est l'inverse de celle de l'araignée : il s'agit de défaire les fils qui recouvrent et qui séparent le désir de son expression directe, de rétablir un contact, de réintroduire une continuité, dans la chaîne du texte. Il s'agit d'*abspinnen*, d'*aufdecken*, d'*entlarven*, de dévoiler, découvrir, démasquer, ce qui était *verdeckt* et *gewebt*, recouvert et tissé», Sarah Kofman. *L'enfance de l'art*, p. 83.



*madre, no se puede tu padre.* Luego tampoco se podrá la continuidad, ni restablecer el sentido, ni un deseo que no sea ya deformado. La pulsión por desnudar y desanudar, de querer contemplar el agujero, la ruptura o el corte, quizá responda a una defensa contra ello mismo. En este sentido, quizá incluso una defensa contra la mujer y su tejer, frente a lo femenino. Siguiendo estas líneas, sin por ello querer poner una afirmación que no hay en el texto, podríamos decir, que una defensa ante lo femenino y sus manifestaciones sería excluir este elemento de la actividad de «descifrador de enigmas» (*abspinnen*) como miedo quizá no a la castración, sino a algo absolutamente otro que escapa a la amenaza de la misma, que no se rige por ella. De esta manera, su tejer, su deseo, no estará regulado, al menos, enteramente por la castración.

### 5.3.6. Relato, recuerdo y la fantasía o el fantasma

Dejando de lado la cuestión con respecto a lo femenino (de la cual nos ocuparemos en la última parte del presente trabajo), diremos con Kofman que el pretendido desciframiento se hace a partir de un pasado, tanto colectivo como individual. En consecuencia, Kofman se pregunta sobre la posibilidad de que la obra de arte sea una «verdadera creación» o, si más bien, se trata de una «deformación del pasado», ya que el texto remite a otros textos del pasado y el sujeto psicoanalítico es trazas de otros, marcas, huellas.

Esta última pregunta se adentra de lleno en la concepción del «pasado» en la obra freudiana, pues tanto por lo que respecta al pasado individual como al colectivo se trata de un pasado construido fantasmáticamente, esto es, reconstruido en los relatos, en las obras, en las costumbres, dado que otro tipo de pasado o, valga la siguiente expresión vulgar, el pasado *real*, no es más que un origen perdido, un mito. Para mostrar esto, siguiendo el texto de Kofman, recurriremos a la noción de «recuerdo encubridor» de Freud que se describe como una formación de compromiso entre algo que es reprimido y una defensa, «que debe su valor mnémico no a su contenido propio sino a su vínculo con otro contenido, sofocado»<sup>66</sup>, así:

El recuerdo falseado es el primero del que sabemos algo; permanece para nosotros ignoto {unbekennen} en su forma originaria el material de huellas mnémicas con el cual fue forjado.

[...] Acaso sea en general dudoso que poseamos unos recuerdos conscientes de la infancia, y no más bien, meramente, unos recuerdos sobre la infancia. Nuestros recuerdos de la infancia nos muestran los primeros años de vida no como fueron, sino como han aparecido en tiempos posteriores de despertar. En estos tiempos del despertar, los recuerdos de infancia no *aflozaron*, como se suele decir, sino que en ese momento fueron *formados*, y una serie de motivos, a los que es ajeno el propósito de la fidelidad histórico-vivencial, han influido sobre esa formación, así como la selección de los recuerdos<sup>67</sup>.

Los recuerdos, según lo expuesto, juegan a favor de la represión: recuerdos-pantalla, que encubren un hecho traumático, y construyen un contenido nuevo que vaya al lugar de la *laguna* en favor de la continuidad —de esa continuidad que también busca el descifrador de enigmas— pero, en cualquier caso, si hay tanto enigma como ruptura es porque hay un trauma —corte— que es la castración como imposición de un límite, como separación de un goce que se presupone total, sin fisura. Este goce absoluto es el momento idílico, al que se

<sup>66</sup> Sigmund Freud. «Sobre los recuerdos encubridores». O. C. Vol. III. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, p. 313.

<sup>67</sup> *Ib.*, p. 315.

le supone de mayor plenitud y quietud, de felicidad. Se correspondería con la fantasía de una «Edad de Oro» o, incluso, con un estado primitivo o natural y remiten a un estado mítico en el que no existe la prohibición del incesto ni el asesinato —sería el estado del padre de la horda, al que se le presupone un goce absoluto. Entonces, estos recuerdos encubridores son elaboraciones posteriores al acontecimiento traumático y siendo tan radicales como la propia Kofman o Freud, a la luz del texto citado, los recuerdos en general caen bajo sospecha, puesto que, una vez descubierta la existencia de un solo recuerdo de cobertura, sería legítimo preguntarse por la posibilidad de que cualquier otro recuerdo no fuera acorde con lo que pasó efectivamente. En cualquier caso, a Freud poco le importaba que lo que ocurrió *efectivamente* concuerde con lo que el paciente relate, pues, a raíz de tomar conciencia de las *mentiras* de sus pacientes decidió asumir la «evidencia cierta de que en lo inconsciente no existe un signo de realidad de suerte que no se puede distinguir la verdad de la ficción poblada con afecto»<sup>68</sup>. Por tanto, nos encontramos ante una posición en la que resulta indiferente que los recuerdos y sus relatos sean falsos o se hayan modificado y deformado. Lo importante es que, al *decirlos*, ya sea por expresión escrita, plástica, oral, etc., están vehiculando algo que tiene efectos para el sujeto y que en ellos se desliza el malestar o la posición del sujeto, su lugar. En este sentido, considerando, ahora también, los recuerdos como formaciones de compromiso —entre fuerzas reprimidas y defensas— podrían indicar lo mismo que los síntomas.

Hasta aquí, tanto recuerdo como obra de arte son construcciones fantasmáticas, o sea, que se construyen según el fantasma, según huellas mnémicas, de experiencias, por tanto, no son invenciones *ex nihilo*: estas trazas, huellas, rastros mnémicos las vinculan con algo de lo acaecido. Siguiendo esto y retomando lo anterior, no habría falsedad o verdad en lo que se relata, sino desplazamiento, condensaciones, o con Jakobson y Lacan, metonimia y metáfora, bajo procesos psíquicos que comandan las operaciones, tal y como ocurre en los sueños. Hemos de recordar que el fantasma también se produce mediante cierto material adquirido en la experiencia, en *El caso del hombre de los lobos* leemos:

En efecto, el niño —como el adulto— solo puede producir fantasías con un material adquirido de alguna parte; el niño tiene cerrados algunos de los caminos que le permitirían esa adquisición —la lectura, por ejemplo—, y el lapso de que dispuso para lograrla es breve y resulta fácil compulsar esas fuentes<sup>69</sup>.

En este punto de la exposición consideramos necesario detenernos brevemente para explicar el concepto de «fantasma» tan utilizado hoy en el terreno psicoanalítico en castellano, y que se ha ido extendiendo su uso por el campo de la filosofía. Es un concepto problemático y, por ello, definimos en qué sentido se está utilizando aquí. Acudir al *Diccionario de psicoanálisis* de Laplanche y Pontalis, nos facilita la tarea de abordar el término, comenzando por la palabra empleada en cada idioma, así en alemán se usará *Phantasie*, en francés *fantasme*, en inglés: *fantasy* — *phantasy*, y en castellano: fantasía. El equívoco aflora a partir de la enseñanza de Lacan, el cual utilizará la palabra francesa *fantasme* para referirse al concepto de fantasía en Freud, pero, además, él hablará del «fantasma fundamental» en castellano. De la definición de «fantasía» en el citado diccionario extraemos:

---

<sup>68</sup> Sigmund Freud. *Cartas a Wilhem Fließ 1887-1904*, p. 284.

<sup>69</sup> Sigmund Freud. *O.C.* Vol. XVII, p. 43.

Guion imaginario en el que se halla presente el sujeto y que representa, en forma más o menos deformada por los procesos defensivos, la realización de un deseo y, en último término, de un deseo inconsciente.

La fantasía se presenta bajo distintas modalidades: fantasías conscientes o sueños diurnos, fantasías inconscientes que descubre el análisis como estructuras subyacentes a un contenido manifiesto, y fantasías originarias<sup>70</sup>.

Aquí encontramos una aclaración con respecto al «*fantasme*» francés: este designa un tipo exclusivo de fantasía, una determinada formación imaginaria, y no solo el mundo de fantasías e imaginaciones. Tras esto diremos que «mundo interior», «realidad psíquica», son los conceptos mediante los cuales Freud hace referencia a este tipo de escenas imaginadas, fantaseadas, que se crean a partir de cierto material mnémico, además de deformaciones y desplazamientos organizados por las defensas inconscientes. Esta «realidad psíquica» no tiene que coincidir con la «realidad física» exterior, simplemente se da en un espacio situado en el discurso, en el relato, como, por ejemplo, en la «novela familiar», entendida como una actividad *fantaseadora*<sup>71</sup> que se revelaría en los juegos infantiles y, más tarde, en la pubertad. Novela que permite al sujeto adquirir un lugar determinado dentro de las relaciones familiares, a partir de coordenadas ofrecidas por los vínculos fantaseados, surgen los lugares estructurados según esta fantasía o fantasma —aquí como imaginación *constitutiva*—. Por lo que, recuerdo, imaginación, fantasía, novela, relato, sueño, no se oponen entre sí —en este sentido, tampoco creación de imitación, original de sustituto, copia o repetición—, procediendo todos de trazas de experiencias, de acontecimientos fortuitos, estando todos los procesos psíquicos al servicio de poder dar una expresión, de poder obtener cierta descarga, *apropiada*, lo que supone que sea a través de un *enmascaramiento* de las fuerzas pulsionales.

Por último, cabe señalar con respecto a la palabra tan extendida en el uso dentro de las últimas lecturas que aporta el psicoanálisis ciertos matices con la palabra castellana «fantasma», dado que el primer significado que acude a la cabeza no es el de fantasía o imaginación, sino el de un ser espectral, como la imagen de una persona muerta retornada al mundo de los vivos (*fantôme* en francés). A pesar de que este significado esté muy extendido y nos pueda llevar a confusiones conceptuales, expondremos, según la Real Academia Española, las distintas descripciones de «fantasma» para aclarar la cuestión:

Por un lado, es la imagen de un objeto impresa en la fantasía, lo que nos recuerda aquella traza mnémica que nutría a la fantasía para que diera lugar a las imaginaciones o fantasmas. Por otro lado, encontramos en el diccionario que es una visión quimérica, como la que aparece en sueños o en las figuraciones de la imaginación, por tanto, aquí también encontramos que el fantasma sería aquella visión que resulta de los procesos del sueño o de la imaginación, lo que entra en conexión directa con la noción de «sueño diurno» de Freud, entendido como fantaseo consciente pero que proviene del mismo núcleo pulsional que el sueño. Por tanto, sería fantasía y no espectro, como imaginación, resultado del imaginar o fantasear. A pesar de que ciertas traducciones al castellano utilicen la palabra «fantasma» y no «fantasía». No nos meteremos aquí en consideraciones a propósito del concepto «el fantasma» en Lacan, dado que, si bien en sus textos se puede leer la continuidad de esta noción freudiana, él le añade otro sentido, que se resume en la fórmula:  $\$ < > a$ , pero este no

<sup>70</sup> *Ib.*, p. 138.

<sup>71</sup> Cf. «La novela familiar del neurótico». *O. C.* Vol. IX, p. 218.

es nuestro cometido aquí. Por tanto, «fantasma» es a la vez actividad y efecto de la misma: actividad de fantasear, alucinar, y la elaboración que da como resultado este imaginar particular.

Retomando el texto de Kofman, se afirma que no se podría distinguir un recuerdo de una fantasía. Por tanto, diremos que el pasado si se da, se da bajo deformación. Así, una experiencia pasada, volverá en el presente como deformación y su sentido solo vendrá dado después de la misma, no en el momento (lo expresado bajo «*après coup*» o «*nachträglich*»); siendo los recuerdos la base del pasado, este será una elaboración posterior al acontecimiento: «La memoria ya es siempre imaginación. El sentido no se da en la presencia, se construye después de la experiencia»<sup>72</sup>. La cura analítica se sitúa en este contexto como el hallazgo de sentido: si fuera posible una cura, lo sería porque a través del descubrimiento de este sentido se aliviaría el malestar o se conseguiría desatascar el *bolo pulsional*, conectando —resolviendo— experiencia, recuerdo-fantasía e interpretación.

Si tomamos ahora, tras lo expuesto, la cuestión del pasado colectivo y del pasado individual, en ambos casos, los recuerdos y relatos sobre su origen se forman en la imaginación, como fantasías, mitos, leyendas... articulándose sobre la misma estructura: la que conforma el Edipo. De esta manera, tanto el relato colectivo como el individual quedan sometidos a las mismas escenas infantiles/primitivas que vienen a dar cuenta de las fuerzas y de su adaptación tras el complejo edípico. De ahí que el contar una protohistoria, ya sea por parte de un pueblo o de un individuo, se trate de una «reconstrucción fantasmática», fantástica, imaginaria, a partir de trazas, huellas, restos, que son «insuficientes para constituir una historia objetiva. Las lagunas están repletas de fantasías donde se inviste el deseo»<sup>73</sup>, pues, es este el que se halla tras toda la fabulación o el fantaseo. Las lagunas, los vacíos, las heridas están habitadas por fantasías que vienen a intentar colmar y suturar la discontinuidad, en un hilar o tejer figurativo. Precisamente, será este planteamiento el que permita a Freud leer tanto un pasado individual como uno colectivo, buscando, bajo las deformaciones, algo como una constante arcaica, universal.

No habría un sentido que fuera anterior, *prefabricado*, por lo que Kofman afirma que en este caso sería un falso enigma, ya que su sentido no se encontraría en ningún sitio. Un enigma conlleva poder resolverlo que es lo mismo que encontrar la respuesta, porque la hay y porque de alguna manera ya está en la pregunta —recordemos a Edipo, el descifrador de enigmas ante la Esfinge—. Pero el falso enigma lo es porque no tiene solución, no tiene respuesta en su pregunta, al ser deformaciones ambas, que retornan una y otra vez en la diferencia, en la deformación. Todas sus formas serían sustitutivas originarias. Que se siga pensando que tras el trabajo analítico se llegará a un origen, a una causa primera del malestar, respondería a la resistencia o enrocamiento en la creencia fantasmática de un original, la cual pueda dar respuesta al mal de la civilización, al malestar personal y logre coser, de una vez por todas, esta condición humana descosida, en continuo

---

<sup>72</sup> «la mémoire est toujours déjà imagination. Le sens ne se donne pas dans la présence, il est construit après coup», Sarah Kofman. *L'enfance de l'art*, p. 88.

<sup>73</sup> «insuffisantes pour constituer une histoire objective. Les lacunes sont comblées par les fantasmes où s'investit le désir», *ib.*, p. 90.

deshilachamiento: «se trata de confeccionar el “texto” de la historia del paciente que solo existe como quebrada y dispar, sea bajo la forma simbólica, sea bajo su forma económica»<sup>74</sup>.

Por consiguiente, el material bruto con el que trabaja el descifrador o el analista son restos, fragmentos deformados que, a través de un tipo muy especial de charla basada en la libre asociación de ideas, surgirá en un discurso más o menos controlado por el que habla, más o menos atento por parte del que escucha; uno según la asociación libre y el otro según la escucha flotante, esperando a lo sorprendente y sinsentido. Kofman dirá que el «trabajo de construcción implica el de la deconstrucción de las edificaciones posteriores que han servido de contrainvestidura de lo reprimido»<sup>75</sup>, tarea del analizante, mientras que el analista se limita a marcar los puntos que pudieran romper las resistencias y vencer la censura que impide que surja algo de lo inconsciente en el analizante.

### 5.3.7. Arte encubridor

A la luz de lo expuesto, Kofman se pregunta si la obra de arte es traductora de los recuerdos encubridores —de la fantasía— o es una especie de recuerdo-encubridor, una fantasía que representa un *suplemento perfectamente original*. El proceso, simplificado aquí, se presenta como análogo al del recuerdo encubridor. De esta manera, tanto la creación de una obra como la creación de un recuerdo están vinculados a un mecanismo de defensa que *elabora inconscientemente* una trama, un tejido ante la angustia generada por una experiencia carente de sentido (traumática), para lograr un sentido a lo que no lo tiene. Por tanto, la obra de arte funciona como un recuerdo específico que brinda un «material bruto» o «restos» que permiten reconstruir la fantasía (fantasma) del autor, que no sería más que el relato que se puede hacer a partir de la obra del artista, reconstruyendo su historia a través del método psicoanalítico, desde su estructuración simbólica. Pero, el autor, que no es ajeno a la cultura, ni a lo inconsciente de los sujetos que la conforman, muestra en su singular construcción indicadores de un *material arcaico universal*, vestigios deformados de fantasías de deseos de todos los pueblos, que, por otro lado, como ya sabemos, Freud liga a teorías sexuales infantiles. Arte y escritura, se revelan bajo la lectura de Kofman como un juego sustitutivo del de la infancia, en específico del «*Fort/da*», al considerarse aquí como una invención simbólica que permite el control, la gestión de la ausencia, a la vez que descarga el afecto de la misma. Este juego —entendido por la filósofa como invención simbólica— permite estructurar el fantasma, la fantasía de la ausencia o presencia de la madre. En esta dirección Kofman apunta que la obra sería el sustituto de otro sustituto; una reconstrucción de lo que ya era una reconstrucción que pasa por dos momentos afectivos: el primero que tiene que ver con el impacto del afecto en el sujeto y, el segundo, ligado con su descarga en la obra. Entre medias, sin poder distinguirse de estos dos momentos, dado que se fusiona con ambos, estaría la dimensión que corresponde a la fantasía o fantasma inconsciente, fuente de la obra —y que, a la vez, aparece como lo que sustituye—. De forma que no se podría dar un retorno a un significado original, porque en el origen, en la fuente no lo hay: será ella misma sustitutiva.

<sup>74</sup> «il s'agit de confectionner le « texte » de l'histoire du malade qui n'existe que brisée et disparate, soit sous forme symbolique soit sous forme économique», *L'enfance de l'art*, p. 97.

<sup>75</sup> «Le travail de construction implique celui de déconstruction des édifications ultérieures qui ont servi de contre-investissement au refoulé», *íd.*

Crear, siguiendo las coordenadas que nuestra autora maneja, es el esfuerzo de reunir los elementos separados y deformados, para convertirlos, transmutarlos en otra cosa. No obstante, esto supone romper con toda concepción mecánica de causalidad entre la obra, el artista y el pasado, puesto que en este *convertir* en otra cosa es donde aparece el margen para lo singular, que depende, directamente, de la singularidad de cada sujeto y su respuesta particular a la falta, al vacío en el origen, a la diferencia o cualquiera de las maneras de decir el abismo en el sujeto. Desde esta consideración podemos ver de nuevo el porqué de la negativa de Kofman a contemplar la obra de arte como traducción de lo psíquico, puesto que no es traducción de un hecho del pasado, del recuerdo, sino que la obra es un sustituto simbólico. Sustituta, que suple, que reemplaza una *ausencia original* —la ausencia de original. Cualquier representación, si tomamos esto al pie de la letra, es sustituta de una ausencia original de sentido, de esencia, de núcleo, de determinación, etc., de manera que los procesos de desplazamiento y condensación reenvían, una y otra vez, de unos sustitutos a otros, de unos significantes a otros, bajo la espera, de modo fantaseado, del advenimiento de un significado original que no llega.

Para apoyar su argumentación en este punto, Kofman se fija en el estudio de Freud sobre Leonardo da Vinci, en específico en la figura de *La Gioconda*, que le «permite tomar conciencia del fantasma universal de la sonrisa materna, que todo hombre busca porque, quizá, no haya podido existir nunca antes, a la par como expresión de ternura y de sensualidad»<sup>76</sup>, una obra que expone el fantasma universal «sonrisa materna» a través del fantasma particular «sonrisa madre de Leonardo». En este caso particular, resulta que esta «sonrisa» se hace sintomática por lo que aparece de modo reiterado en sus obras. Una constante que, bajo la interpretación freudiana, permite una suerte de desciframiento de las obras teniendo como referencia lo que se repite —la sonrisa— en sus variaciones y modificaciones, esto es, en su diferencia. Pero la primera, la sonrisa de *La Gioconda* será «una inscripción original» o un sustituto simbólico, dado que el sentido de la experiencia afectiva que lo provoca está perdido —por eso puede provocar una *convulsión* afectiva. El paradigma, en este sentido, se ofrece con la inscripción original, con la primera manifestación de la huella que nos pone sobre la pista del fantasma del «sujeto-Leonardo». En relación con lo que expusimos anteriormente sobre el fantasma y la necesidad de una base de realidad efectiva, sobre la necesidad de una experiencia que venga a activar cosas en el «mundo interno» o a poner en movimiento ciertos procesos de la «realidad psíquica», dice Kofman:

Pero era necesario que la modelo Mona Lisa sonriera para que la obra de arte fuera posible: es esta sonrisa lo que permite el retorno de lo reprimido infantil ligado a las relaciones de Leonardo con su madre, como el vínculo con lo reprimido que explica la fascinación de Leonardo por su modelo: la seducción solo fue posible porque toda la percepción está preinvertida por el deseo, como el sobreinvertimiento por la atención que solo garantiza la realidad<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> «permet de prendre conscience du fantasme universel du sourire de la mère que tout homme recherche parce qu'il n'a peut-être jamais existé, à la fois comme expression de tendresse et de sensualité», *L'enfance de l'art*, p. 109.

<sup>77</sup> «Mais il fallait que le modèle Mona Lisa sourît pour que l'œuvre d'art fût possible : c'est ce sourire qui permit le retour du refoulé infantile lié aux rapports de Léonard avec sa mère, comme c'est le lien avec le refoulé qui explique la fascination de Léonard pour son modèle : la séduction ne fut possible que parce que toute perception est préinvestie par le désir comme le surinvestissement par l'attention en garantit seule la réalité», *id.*

Si hay algo que agita, moviliza, a un sujeto mediante un movimiento o gesto seductor, es porque ahí se está poniendo en juego algún elemento —una sonrisa en este caso— que hace «vibrar»<sup>78</sup> una de las cuerdas —aspectos— que constituyen, imbricándose, el fantasma. En este momento de seducción se pone en conexión algo del pasado —ficticio y vivencial, consciente e inconsciente, al mismo tiempo— con algo experimentando en un momento presente. En este punto, lo que distingue al artista de otro mortal es que es capaz, con su ejercicio artístico, de abrir un espacio donde pueda advenir de nuevo ese retorno de lo reprimido. Eso sí, Kofman señala que siempre a través de la deformación y de la seducción de la belleza, bajo su impostura<sup>79</sup>. Por consiguiente, en el hacer artístico, tanto en su acción como en su efecto, encontramos un proceso psíquico dinámico-económico, que trata de restablecer energías, de repartirlas, tal y como se da en el sueño, dado que lo que se está jugando aquí son las distintas descargas que bajo represión y censura no pueden descargarse o liberarse de manera directa. La obra de arte, en este sentido, es un marco de la descarga pulsional, tanto como lo es el sueño o el lapsus. Podríamos seguir por esta vía y llegar a indicar que el lugar de las pulsiones es el síntoma y, con él, toda formación de compromiso. Así, la pulsión estaría tanto en las piernas de Anna O; en el dedo alucinado colgante del pequeño Juanito; en los rayos solares y en la voluptuosidad de Schreber; como en *La Gioconda* o en *El hombre de la arena*.

Retomando la sonrisa de la Mona Lisa como la sonrisa sintomática de Leonardo, Kofman afirmará que los cuadros que siguen a este establecerán una cadena de significantes —representaciones como *Darstellungen*—, que serán sus sustitutos, y como tal, reenviarán a un mismo significado, entendido este *como* perdido, fantaseado, deseado; lo que implica que nunca existió, (ni existe ni existirá en ninguna parte). Nunca apareció o, al menos, nunca lo hizo de una manera distinta a la de mero fantaseo de tal o cual sujeto, ni, tampoco, en otro sitio que no implique un derivado; ya sea en un cuadro, en un delirio o en un sistema filosófico, en el lapsus o en el sueño que diera como resultado. Desde esta visión, Kofman sostendrá que:

[...] los otros cuadros de Leonardo están ligados al de *La Gioconda* y forman en conjunto una cadena de significantes sustitutivos que reenvían a un mismo significado, la sonrisa de la madre, la cual, no existe en ninguna parte más que inscrita en las obras del pintor, dándose a descifrar como idénticas en la diferencia<sup>80</sup>.

Solo *existe* en las obras del pintor, porque se constituye, se construye allí y a través del ejercicio artístico. Quién sabe si fue la sonrisa de esa mujer en particular, u otro gesto, o una palabra, o una visión provocada por ella, pero, en cualquier caso, *algo* estimuló una vivencia que trajo a ese momento la vivencia fantaseada de lo que en el trabajo de Leonardo da Vinci se ha *materializado* como «la sonrisa materna», paradigma de la ternura y amor; glorificación de la maternidad y de la entrega. Una sonrisa que, gracias a la de la dama, pudo venir, retornar, de lo reprimido y se plasmará en el cuadro. Esto apuntaría a que la madre de Leonardo, en algún momento, hubiera dibujado esa sonrisa en su rostro y podría hacer que consideremos, entonces, el trabajo del artista como una elaboración de algo que

<sup>78</sup> Cf. Platón, *Fedro*, 250d.

<sup>79</sup> *Infra*, pp. 317 y ss.

<sup>80</sup> «Les autres tableaux de Léonard sont tous liés à la *Joconde* et forment ensemble une chaîne de signifiants substitutifs renvoyant au même signifié, le sourire de la mère, qui n'existe nulle part sinon inscrit dans les œuvres du peintre, se donnant à déchiffrer comme identiques dans la différence», *L'enfance de l'art*, p. 111.

*efectivamente* pasó. De este modo, caeríamos en la concepción de la obra de arte como traducción que trata de establecer, vía analogía, lo que ocurrió en el pasado con la representación presente, restableciendo, restituyendo lo que el tiempo dejó atrás, por medio de la obra. Suponer esta perspectiva nos obliga a reconocer un origen determinado —y determinante—, en este caso la sonrisa materna como tal en lo fáctico. Sin embargo, para Freud-Kofman, esto no tiene relevancia, puesto que no aporta nada a su perspectiva: que tuviera lugar o no es indiferente, puesto que lo que sí sabemos es que algo que hemos construido como «el fantasma de la sonrisa materna» tiene sus efectos en el «sujeto-Leonardo». En consecuencia, la sonrisa de su madre queda como un *supuesto origen mítico* en la explicación.

Lo relevante en esta lectura es que tanto si se dio como si no, a partir de ciertas experiencias del individuo que le marcaron, que le hicieron «huella mnémica», van conformando y constituyendo un fantasma, una fantasía —una alucinación<sup>81</sup>— en relación con el deseo de obtener de nuevo esa primera satisfacción. Sin embargo, una huella no es nada más que una huella, una marca. Su contenido, si es que lo hubiera, no añadiría nada más que lo que dice su propio contorno, un contorno vacío, como un significante cuyo contenido va a advenir en relación con otros, esto es, retomando el ejemplo de Kofman, el fantasma de la sonrisa materna, que activado por la sonrisa de la modelo o puesto en el rostro de la Mona Lisa por *deseo* de Leonardo, aparece ahí, en ese cuadro, como señal, signo, síntoma del propio fantasma de la sonrisa materna. En el cuadro de *La Virgen, el Niño Jesús y Santa Ana*<sup>82</sup> vemos la misma —y a la vez diferente— sonrisa que apareciera en la Gioconda, de lo que se vale Kofman para afirmar que:

[...] la producción de la primera obra ha sido la ocasión de un cierto retorno de lo reprimido, permitiendo a Leonardo expresar de una manera clara los fantasmas de su historia infantil. Por consiguiente, el segundo cuadro era necesario: él repite la sonrisa del primero, pero en una diferencia sintomática de la suspensión de la represión operada gracias a la primera obra<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> Para apoyar esto remitimos al conocido texto freudiano sobre la *primera* experiencia de satisfacción y la satisfacción obtenida por vía alucinatoria: «El apremio de la vida lo asedia primero en la forma de las grandes necesidades corporales. La excitación impuesta {setzen} por la necesidad interior buscará un drenaje en la motilidad que puede designarse “alteración interna” o “expresión emocional”. El niño hambriento llorará o pateará inerte. Pero la situación se mantendrá inmutable, pues la excitación que parte de la necesidad interna no corresponde a una fuerza que golpea de manera momentánea, sino a una que actúa continuamente. Solo puede sobrevenir un cambio cuando, por algún camino (en el caso del niño, por el cuidado ajeno), se hace la experiencia de la *vivencia de satisfacción* que cancela el estímulo interno. Un componente esencial de esta vivencia es la aparición de una cierta percepción (la nutrición, en nuestro ejemplo) cuya imagen mnémica queda, de ahí en adelante, asociada a la huella que dejó en la memoria la excitación producida por la necesidad. La próxima vez que esta última sobrevenga, merced al enlace así establecido se suscitará una moción psíquica que querrá investir de nuevo la imagen mnémica de aquella percepción y producir otra vez la percepción misma, vale decir, en verdad, restablecer la situación de la: satisfacción primera. Una moción de esa índole es lo que llamamos deseo; la reaparición de la percepción es el cumplimiento de deseo, y el camino más corto para este es el que lleva desde la excitación producida por la necesidad hasta la investidura plena de la percepción. Nada nos impide suponer un estado primitivo del aparato psíquico en que ese camino se transitaba realmente de esa manera, y por tanto el desear terminaba en un alucinar», Sigmund Freud. «La interpretación de los sueños (segunda parte)». *O. C.* Vol. V, pp. 557-558.

<sup>82</sup> Leonardo da Vinci, 1510-13. Museo del Louvre. París.

<sup>83</sup> «la production de la première œuvre a été l’occasion d’un certain retour du refoulé, permettant à Léonard d’exprimer d’une façon claire les fantasmes de son histoire infantile. C’est pourquoi le deuxième tableau était nécessaire : il répète le sourire du premier mais dans une différence symptomatique de la levée de refoulement opérée grâce à la première œuvre», *L’enfance de l’art*, pp. 111-112.



Así pues, una vez queda en suspenso la censura, como consecuencia, afloran ciertos contenidos reprimidos, que quedarán plasmados en la obra de arte. Lo que venga después, la repetición de sustituciones, deformaciones diferentes, sigue siendo *repetición* a pesar de que se dé en la diferencia. De esta manera, lo que aparezca tras una primera *puesta en obra* de lo reprimido será necesario por sintomático: por compulsión a la repetición, dado que, si hay algo que se satisface en algún momento, ya sea en una obra o en un sueño, se satisfará de manera alucinatoria, pero nunca de manera absoluta. Ese resto quedará ahí alimentando una y otra vez el deseo, activando la fantasía —el fantasma— teniendo que sublimar, descargar, esa tensión del juego de fuerzas mediante las formaciones de compromiso. Pese a que pudiera pensarse lo contrario, el hecho de ser primero en temporalidad no conlleva que el primer cuadro guarde un lugar especial en la cadena de diferencias, no más allá de ser la primera sublimación o la primera articulación que permite que la forma *específica*, es decir, singular, del fantasma de Leonardo, en este caso, se estructure, se construya: que el fantaseo logre una fantasía. Kofman rescata un pasaje del texto de *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* que pudiera pasarnos, fácilmente, inadvertido sobre el cuadro de *La Virgen, el Niño Jesús y Santa Ana*. Tratándose de un texto de 1910, Freud escribe: «Pero la sonrisa que juega en los labios de ambas mujeres, si bien es inequívocamente la misma que la del cuadro de Mona Lisa, ha perdido su carácter ominoso {*unheimlich*} y enigmático; expresa interioridad y calma beatitud»<sup>84</sup>.

Lo llamativo aquí es que aparece el término *unheimlich*, traducido en la edición de Amorrortu como «ominoso». El estudio de Freud sobre lo ominoso (o lo siniestro), aparece en 1919. Hay nueve años de diferencia entre ambos textos y en 1910 Freud ya da señal de tener en mente «lo ominoso», que a su vez va ligado a «enigmático», como algo inquietante, extraño. El autor, en este texto sostiene que esta sonrisa de la Mona Lisa parece traer consigo algo de un recuerdo del pasado de Leonardo, lo que lo pone en relación con el retorno de lo reprimido. En consecuencia, podemos decir que «lo ominoso» en Freud está presente en la obra de arte mucho antes de 1919 cuando lo pone por escrito, porque el retorno de lo reprimido y su efecto —lo siniestro— queda planteado ya en 1910 y es, precisamente, este efecto siniestro que siente aquel que contempla la obra un indicio, una señal del retorno de lo reprimido. Lo ominoso aquí estaría íntimamente ligado a la figura de la madre, «el enigma por excelencia». Kofman deja, disimuladamente, abierta una vía que más tarde recorrerá en otros textos: lo siniestro y el retorno de lo reprimido no basado en el complejo edípico ni en la amenaza de castración —conceptos que Freud ligará en *Lo ominoso*, en 1919, tomando como referencia la figura del hombre de la arena—. Sin embargo, sobre esta figura, Kofman rescata ciertos elementos que la conectan con lo femenino y la pulsión de muerte, fuente y posibilidad de que algo así como «lo siniestro» pueda darse en un cierto «retorno de lo reprimido» causando determinadas mociones afectivas en un sujeto<sup>85</sup>.

De todo lo dicho se puede desprender la desmitificación de la fuente de inspiración del artista, dado que es a través de los recuerdos infantiles —los cuales, ya dijimos que eran elaborados a partir de una primera experiencia de satisfacción, cuya elaboración (fantaseo)

<sup>84</sup> «Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci», p. 105.

<sup>85</sup> Podremos detenernos y extendernos más en el capítulo dedicado a la obra de 1974, *Quatre romans analytiques*, en particular en el punto titulado «Freud heredero de Hoffmann», pp. 257 y ss.

constituye la vía alucinatoria de satisfacción del deseo— construirían los fantasmas infantiles. En este punto, Kofman encuentra otro apoyo para justificar aquella afirmación de que es el texto el que engendra a su padre, a su creador, debido a que mediante la puesta en obra se construye el fantasma, elaborándose sobre una *laguna*, no desde un «yo» inspirado —o no solamente—. La obra de arte al estructurar, al construir el fantasma individual, permite al autor constituir cierta identidad, esto es lo que implica que la obra engendre a su padre. En este sentido, Freud escapa a la teoría del arte como imitación de una realidad, dado que no hay nada que imitar, sino algo que exponer (poner fuera), dando una representación como figuración. Por último, diremos que el estudio de las obras bajo el método psicoanalítico permite deducir *hipotéticamente* algunos elementos de la vida del autor. Cuando son conocidos vienen a confirmar los progresos del análisis, al ser «una confesión, una suerte de memoria involuntaria e insospechada de su autor»<sup>86</sup>. Si no se conocieran, la obra misma invitaría, desde la perspectiva psicoanalítica, a deducir *imaginando* los fantasmas del autor, dando lugar a «una novela analítica»<sup>87</sup>.

#### 5.4. Estética o historia del arte

Si es posible o no una estética freudiana no es el tema de nuestro estudio, igual que la pregunta de si acaso sigue siendo pertinente mantener algo como «la estética» tras Nietzsche y Freud, como contraposición a la metafísica o a la epistemología, dado que la obra de arte sobrepasa el estatuto de objeto de estudio, situándose en ella la posibilidad de conocer algo de lo real. Así el cuadro, pese a poder estar sujeto a un estudio de técnica, manera, forma, etc., se intuye ahora como un espacio donde acontece algo, donde pasa algo, que es lo que estos autores tratan de estudiar. En *Gradiva* hemos dicho que se da un giro, pues si bien, antes de este texto Freud se servía del arte para asentar sus hipótesis y ganarse al gran público, ahora pasa a ser objeto de estudio, pero un estudio que se basa en la economía de la pulsión. A pesar de que ya en 1910 sostenía que había algo *unheimlich* en *La Gioconda*, que desaparecía en el cuadro de *La Virgen, el Niño Jesús y Santa Ana*, será a partir de 1919 cuando la obra se lea como un espacio donde se logra expresar el juego de fuerzas, el juego pulsional, el retorno de lo reprimido mediante el fantasma. Según lo dicho, se podría pensar, defenderá Kofman, la historia del arte como una relación entre las diferentes obras de diferentes artistas, en virtud del método circular interpretativo: el genético establecería la relación entre lo manifiesto y lo latente en el texto dando lugar a la relación del autor con sus experiencias y traumas, y el estructural, daría cuenta del fantasma que atraviesa todas las obras del mismo autor. Freud sostendrá que este fantasma es universal: tiene que ver con el incesto, con el parricidio, con la culpabilidad y la castración. Así, el método en sus dos vertientes podría dar cuenta de los fantasmas universales que se repiten en la manifestación de las diferencias —las manifestaciones—. *Edipo Rey*, *Hamlet*, *Los hermanos Karamazov* tratan el mismo tema o, de otra manera, están atravesados por el mismo fantasma o fantasía: el parricidio, aunque sea de modo desplazado como veremos.

---

<sup>86</sup> «une confession, une sorte de mémoire involontaire e insoupçonnée de son auteur», Sarah Kofman. *L'enfance de l'art*, p. 123.

<sup>87</sup> Esto es precisamente lo que se propone sacar a la luz en *Quatre romans analytiques*, no tanto sobre los autores de las cuatro novelas interpretadas, sino de los fantasmas que se ponen en juego en los textos de Freud en el estudio de estas obras.

Todos ellos, por tanto, corriendo (fantaseando) el mismo *riesgo*, a saber, el mismo castigo y amenaza, la castración.

En la primera obra citada la represión sería mínima, pues su disfraz o *travestismo* es leve, sirviendo como arquetipo para la comprensión de las siguientes. En *Hamlet* el parricidio queda encubierto, dado que el asesinato no lo comete el hijo, sino el tío. Encontramos aquí un parricidio peculiar, deformado o desplazado: se trata de asumir la culpabilidad por no vengar a su padre, apareciendo la parálisis ante la incapacidad de cumplir con su deber y de restituir a su padre, esto es, de restituir el lugar. En el caso de *Los hermanos Karamazov* se da un fratricidio, luego el fantasma se encontraría más recubierto aún, más desplazado, pero la motivación residiría en la rivalidad por una mujer. Freud encuentra en la estructura edípica la clave para interpretar las distintas obras a partir de este hilo común —universal, dándose en distintos lugares u obras, en diferentes tiempos y autores, todo ello como variantes de lo reprimido o, dicho de otra manera, como diferentes respuestas ante la amenaza de castración. Este método permitiría, por tanto, establecer una especie de taxonomía según el grado de represión o disfraz de cada manifestación. Con lo cual, el «tema» solo existe en tanto que se da en los distintos particulares, así el parricidio no se da más que en manifestaciones individuales, más o menos deformadas. Otro ejemplo que Kofman trae en su explicación es el tema de Moisés, para sostener que no hay «el Moisés», sino que lo que habrá será «el Moisés de Freud», «el Moisés de Miguel Ángel», «el Moisés de Nicolás de Verdún», etc., siendo expresiones de lo mismo en sus diferencias.

Por esta razón, el tema viene después, *après coup*, por reconstrucción posibilitada por las diferentes variantes, dado que «el Moisés» nunca lo hubo. De este modo, el primero solo lo es el tiempo, como primer sustituto, por ello Kofman afirma que: «no hay un texto anterior a la interpretación, sino que es la lectura la que constituye el texto como tal o cual [...] el tema del Moisés no existe más que en sus variaciones, versiones diversas donde se lee la represión en diversos autores y épocas»<sup>88</sup>. De aquí se deriva que la verdad, lo primero, el origen, se construye a raíz de distintas elaboraciones que son deformaciones, esto es, desplazamientos y condensaciones de otra cosa. Debido a lo cual, se da como sustituto y no como original, ya que este nunca se ha dado, más que de manera teórica. Para Freud, el criterio de valor de la obra no reside en si se acerca o no a la verdad o en la adecuación a una realidad exterior, sino que tiene que ver con el grado de represión: a menos represión, a menor grado de disfraz y disimulo, mayor valor, y mayor utilidad para leer desde esta versión que se ofrece como testimonio de lo inconsciente menos disfrazado o deformado. Este planteamiento sitúa a los textos al mismo nivel, por lo que solo cabría establecer una clasificación atendiendo al grado de deformación y de represión de lo inconsciente desde un referente anhipotético (incondicionado, sin condición, referente que es posibilidad de que venga todo lo demás) que será la estructura edípica, desde la que se leerá y se establecerán comparaciones, postulada a partir de los sustitutos originales. En este sentido, no habrá una obra absolutamente culmen, acabada, que presente la fantasía inconsciente de una vez por todas. Lo que se enlaza con la posibilidad de comprender la compulsión a la creación, esto es, la compulsión a la repetición mediante la sublimación se debe a que es una «puesta en

---

<sup>88</sup> «Il n'y a pas de texte antérieur à l'interprétation mais c'est la lecture qui constitue le texte comme tel ou tel. [...] le « thème » du Moïse n'existe que dans ses variations, versions diverses où se lit le refoulement divers des auteurs et des époques», *L'enfance de l'art*, pp. 128-129.

obra», un «obrar» que nunca acaba, como el análisis mismo. Aquello que podría ser, a ojos de quien lo contempla ajeno a su creación, una obra perfecta y, por esto, acabada, para el artista no es más que un paso sobre otro y hacia otro, siempre intermedio.

#### 5.4.1. La seriedad del juego

La doble lectura de Freud implica que no hay diferencia entre lo colectivo y lo individual. No hay un tipo de represión distinta, sino que ambos ámbitos, digamos, el cultural y el individual están comunicados, variando según las épocas la censura y las resistencias, con distintos significantes y transformaciones pulsionales. En este punto, Kofman situará lo más original del pensamiento freudiano: proponer un vínculo entre fuerza, pulsión y su economía y el sentido que se juega en cada símbolo (síntoma o signifiante), atravesados por la ausencia de goce total y de presencia originarios, siempre fantaseados, alucinados, teorizados como momentos míticos necesarios para la posterior explicación. Freud, plantea aquí la economía de la pulsión, lo que incluye en el estudio del arte el punto de vista de lo metapsicológico, desde lo económico, si tenemos en cuenta que el texto y cualquier otra manifestación psíquica es una formación de compromiso, es decir, la solución a un conflicto de fuerzas, dado que la representación, la figuración va acompañada de un afecto. De esta forma, si el arte tiene repercusiones sociales, culturales es porque es comprensible, comunicable, porque toca algo de lo humano. Esto implica que lo inconsciente, aunque de aquí emane la fuerza del poner en obra, está aliado con lo consciente y preconscious que comanda la acción, desde un punto de vista tópico. Desde un punto de vista dinámico-económico, se trata de un juego de fuerzas, que no implican en exclusiva al artista, sino también al espectador y a la sociedad en la que ambos se encuentran. El punto de vista económico toma pie en el efecto que produce la obra sobre el espectador, supuesto al mismo tiempo como experimentado por el artista, para llegar a establecer qué es lo que opera en estos movimientos afectivos por el efecto causado por la obra.

En principio la obra de arte procura cierta ganancia de placer en el espectador. Diríamos, pues, que el arte está al servicio del placer. No obstante, este placer no es el agrado que uno puede sentir, la alegría o felicidad que puede darse en la contemplación de una obra. No se trata de un placer consciente, sino que, desde el punto de vista económico se trata de un placer como descarga de fuerza, de tensión, en un momento en el que la censura parece más fácilmente superable, que será llamado por Kofman «placer trágico». El placer estético se da cuando hay una cierta represión del deseo y este puede llegar a manifestarse de manera desplazada y disfrazada a la conciencia, dada una combinación de elementos simbólicos que puedan proporcionar una liberación a pesar de la censura. Así, es necesario que «en el espectador haya a la vez reconocimiento y desconocimiento»<sup>89</sup> para la posibilidad de descarga de energía gracias a una cierta suspensión de la censura. Lo que pueda aparecer de formal en la obra, de belleza, estará destinado a desviar la atención de la conciencia<sup>90</sup> y del superyó, para que pueda darse la descarga de tensión o «placer trágico», que aparece, de esta forma, ligado al placer estético, el cual no es desinteresado, sino que cumple una función específica: hacer pasar bajo lo bello lo que supondría objeto de censura y represión. Siendo radicales, podríamos decir que la belleza siempre está en relación con

---

<sup>89</sup> «chez l'amateur il y ait à la fois reconnaissance et méconnaissance», *ib.*, p. 149.

<sup>90</sup> Lo que en Kofman está en relación con la función apolínea del arte.

lo reprimido es «el trabajo del artista, la bella forma, para desviar la atención del yo, fuerza antagonista del placer, y permite así la suspensión de la inhibición y la descarga»<sup>91</sup>. Por su función, Kofman afirma que tampoco es sorprendente que la belleza, desde este punto de vista económico, esté íntimamente ligada con la inhibición de la meta de la pulsión sexual: el amor a la belleza no sería más que el caso de la inhibición de la meta sexual. La belleza y la seducción que esta provoca están en relación directa con el objeto sexual, pues la belleza del cuerpo excita sexualmente, procurando un placer no genital, preliminar a este, pero que al mismo tiempo lo permite<sup>92</sup>.

El placer preliminar del que habla Kofman, tiene en las artes plásticas como órgano el ojo, como zona erógena, zona a excitar, seducido a través de la belleza, procurando dos placeres al mismo tiempo, el consciente —estético—, y el inconsciente —trágico—. «Trágico» porque es en la tragedia donde se da. Este placer preliminar está ligado al sistema preconscious-consciente, el trabajo del artista mediante procesos primarios, tipo condensación y desplazamiento, logra activar traumas de la infancia, fantasmas particulares y universales, como ya vimos, procurando la posibilidad de descarga, de gasto energético, de distensión en el juego de fuerzas, procurando placer. Todo ello, remite a cierta catarsis como liberación de lo reprimido, gracias a la suspensión momentánea debida a la seducción ejercida por la belleza de las barreras de la censura. La belleza que logra el artista en su obra desvía la atención, lo que conlleva una supresión de la inhibición al permitir que se pongan en juego los fantasmas reprimidos del espectador. Hay que tener en cuenta que para que se produzca el efecto catártico no puede someterse al público a un gran sufrimiento que rompa el goce estético, porque sería intolerable, *insufrible*, como en la pesadilla, donde no se llega a producir la descarga, el «cumplimiento alucinatorio del deseo». La seriedad del juego del arte se encuentra en que, como ya hemos apuntado, en la obra se abre el espacio para que acaezca el retorno de lo reprimido y esto se ofrece al resto de componentes de la cultura. Aquí reside su función cultural y social, pues *lo artístico* sobrepasa la figura del artista y su caso particular: a causa de este juego y a la licencia artística que se concede al artista, el resto de personas pueden afectarse por esta obra, lo que implica que pueden entrar en el juego que en la obra se pone de manifiesto. Juego que, para Kofman que sigue la estela de Freud y Nietzsche principalmente, no se opone a seriedad, sino a «realidad».

El chiste sería otra de esas producciones psíquicas destinadas a la liberación de las pulsiones y, en tanto que chiste, cualquier persona esperaría en esta cuestión de todo menos seriedad. El chiste y el arte cumplirían la misma función. Lo único que los distingue del lapsus o del sueño es que se comparten socialmente y, por tanto, permiten vehiculizar y descargar ciertas cargas pulsionales más allá del individuo particular. De suerte que, en Kofman, juego, arte, humor se pondrán de parte del progreso cultural, de la ligereza y jovialidad, si pensamos en términos nietzscheanos, renunciando a lo «real», al asumir que si cabe alguna relación con ello es de manera alucinada, mediada por el fantaseo-fantasma. Sin embargo, para que pueda darse la función social del arte o del chiste es necesario que se dé una identificación, que se dé la *simpatía*, sufrir, afectarse, conmoverse juntos, aunque para que se dé ha de ser inteligible, comprensible, esto es transmisible, a causa de una forma

<sup>91</sup> «le travail de l'artiste, la belle forme, pour détourner l'attention du moi, force antagoniste au plaisir, et permettre ainsi la levée d'inhibition et la décharge», *L'enfance de l'art*, p. 152.

<sup>92</sup> Cf. *ib.*, p. 151.

y a un cierto «tener en común». Para ello, el «placer trágico» debe estar disfrazado, disimulado por medio de la identificación: uno se identifica con el protagonista, porque el espectador es susceptible de los mismos conflictos que afectan al protagonista. De esta forma, se puede dar descarga a una pulsión reprimida, sin que sea reconocida como tal, ni nombrada. Esta identificación es la que posibilita el efecto catártico: mediante la identificación con el sufrimiento del protagonista se da la posibilidad de descargar las fuerzas pulsionales, lo que supondrá un gasto, un desgaste pasional, ligado a un retorno de lo reprimido que es vivido sin riesgo alguno, de modo controlado y civilizado. El placer que sería imposible en el héroe, gracias a la identificación se convierte en placer efectivo en quien recibe la obra.

#### 5.4.2. El desdoblamiento del fabulante

Por la identificación, el protagonista es, a un tiempo, doble del creador y del espectador. Freud dirá en *Lo ominoso* que es a la vez la proyección del yo y el ideal del yo. Entre creador y creación se da cierta identificación narcisista, concretada en el marco de lo artístico como literatura entre las figuras autor y protagonista. El creador a través del protagonista o del héroe sueña, habla, expone sus fantasías —fantasmas— y logra construirlas, sacándolas de sí en virtud de la identificación, poniéndolas en otro que no deja de ser él (como en el sueño, donde todos los personajes que aparecen figurados no dejan de ser el propio soñante). Por esta identificación será posible pasar de la obra al autor y del autor a la obra: por aquello que une de inconsciente, a saber, por el fantasma y el deseo.

El proceso de identificación inconsciente está íntimamente relacionado con la cuestión del narcisismo colocándose este en un lugar fundamental para la explicación del arte: «la estructura narcisista nos parece ser la clave de la actividad artística, ella caracteriza al psiquismo del artista y al del espectador del arte»<sup>93</sup>. Un narcisismo posibilitado por la identificación, caracterizada por Kofman como «centrífuga», dado que opera por proyección *hacia afuera* de los procesos psíquicos, mientras que en el espectador sería «centrípeta»: *hacia dentro*. La obra de arte es una proyección, en la cual el artista descarga —sublima— su particular juego pulsional mediante la plasmación de su fantasma, sirve, en este sentido, como ya hemos apuntado anteriormente, para poner fin a lo perturbador, a lo inquietante, de igual manera que el sueño. Luego, su función es restablecer el equilibrio pulsional, al ser, por tanto, un cumplimiento *alucinatorio* del deseo.

Teniendo esto en cuenta, podríamos decir que el narcisismo se da a dos niveles, a saber: un nivel primario, caracterizado porque la libido tiene como único objeto al yo, ligado a la creencia de autosuficiencia y omnipotencia, y que coloca al sujeto en un estadio infantil, basado en el autoerotismo, y un nivel secundario, basado en la identificación centrípeta o centrífuga que se da mediante la obra; es decir, proyectarse en lo otro o interiorizar lo otro, en cualquier caso el receptor-emisor sería el yo, la acción y el efecto recaen sobre él. La prepotencia —con visos de omnipotencia— mostrada por la criatura que quiere tomar el lugar del creador, corresponde a un estado de narcisismo primario, caracterizado por la ausencia de relación con el entorno, por la indiferenciación del yo y del ello, como en una vida mítica en el útero materno. Supone, al mismo tiempo, tomar el lugar de Dios, en tanto

---

<sup>93</sup> «La structure narcissique Nous paraît être la clef de l'activité artistique, elle caractérise le psychisme de l'artiste et celui de l'amateur d'art», *L'enfance de l'art*, p. 163.

que divino, idéntico a sí mismo, impasible: no hay objeto fuera de sí. Por otro lado, el narcisismo primario también se caracteriza porque el niño se toma como objeto de amor, invistiendo libidinalmente su imagen frente al resto de objetos, indiferentes. Además, en este «tomar el lugar del creador», busca la inmortalidad: ser causa de sí mismo, ser el padre. Así, el artista aparece ahora como un niño travieso que quiere tomar el lugar que lo liberaría de cualquier pago y deuda<sup>94</sup>, matando al padre, situándose como la causa de sí e inmortal gracias a su omnipotencia: sustituyendo a Dios, reemplazando al padre. De manera que aparece la búsqueda de la inmortalidad a través de la sustitución por identificación entre los distintos héroes, ya sean creados por un novelista, ya sean admirados por un lector. Es en ellos, en los *dobles del yo*, donde el sujeto proyecta o pone parte de su yo, extendiéndose, a través del ideal del yo; todos ellos vienen a ocupar un lugar muy particular: el del padre. Dobles que se dan como sustitutos y que a la vez constituyen la identidad de un sujeto que no lo es más que por relación al Otro. Todo ello, al mismo tiempo, supone querer negar la escena primitiva:

El artista, identificándose con sus propios personajes, de quien se siente el padre, por identificación con su propio padre, deviene él mismo su propio padre, independiente de sus progenitores; todo pasa como si en la transcripción de una escena originaria, el artista quisiera negar la escena primitiva: la memoria del arte pretende borrar la presencia real del padre, que es originariamente mentirosa porque ella disimula a un muerto<sup>95</sup>.

Pero ¿qué ocurre con el otro elemento cardinal de la escena-estructura edípica: la madre? Que queda elidido de la escena, lo que lleva a Kofman a suponer que más que una omisión se trata de una suspensión, relacionando el deseo inconsciente de «ser su propio padre» con el deseo de querer dar a su madre un hijo, un regalo, a saber, la obra de arte. La obra sería el regalo a la madre, siendo el propio artista el que da a luz, convirtiéndose en madre y padre. La cadena de sustituciones en las que se apoya Kofman para desarrollar esta reflexión es «excremento-pene-regalo-niño-cualquier producción». De esta suerte, dar este regalo/obra de arte a la madre es de alguna manera, salvarla, restituyendo una deuda primera: ella le dio a luz y le salvó de los primeros peligros. Pero esto conlleva convertirse en su propio padre, y como ya hemos visto, en Dios. Kofman, al respecto escribe que el artista como creador es uno de los bastiones culturales de salvaguarda de la libertad:

[...] la sociedad toma al artista por el padre de su creación y el artista, se quiere padre de sus obras, quiere ser él mismo su propio padre. La sociedad concede entonces al artista plena licencia para mostrar que no está sometido a ninguna constricción externa, que es libre y plenamente dueño de sí mismo, autosuficiente, como Dios. La «licencia artística» forma parte del sistema ideológico del arte: satisface la ilusión teológica, es víctima de la separación fáctica del juego y de la seriedad, de lo imaginario y de lo real. La licencia artística es una denegación de la verdad psíquica del arte, signo de una resistencia al psicoanálisis<sup>96</sup>.

<sup>94</sup> Kofman profundiza en esta cuestión a propósito de la figura de Don Juan en *Don Juan o el rechazo de la deuda*. Madrid: Arena Libros, 2015.

<sup>95</sup> «L'artiste, en s'identifiant à ses propres personnages, dont il se sent le père, par identification à son propre père, devient lui-même son propre père, indépendant de ses géniteurs; tout se passe comme si dans sa transcription d'une scène originaire, l'artiste voulait nier la scène primitive : la mémoire de l'art vise à raturer la présence réelle du père, elle est originairement mensongère parce qu'elle dissimule un meurtre», *L'enfance de l'art*, p. 170.

<sup>96</sup> «la société prend l'artiste pour le père de sa création et l'artiste, se voulant le père de ses œuvres, veut être à lui-même son propre père. La société accorde donc à l'artiste pleine licence pour montrer qu'il n'est soumis à aucune contrainte externe, qu'il est libre et pleinement maître de lui-même, auto-suffisant, tel Dieu. La « licence artistique » fait donc partie du système idéologique de l'art : elle satisfait l'illusion théologique, elle est victime de la séparation factice du jeu et du sérieux, de l'imaginaire et du

Resistencia al psicoanálisis porque, precisamente Freud muestra que el artista ni es el padre de sus obras, ni es el creador autosuficiente supuesto, puesto que trata de mostrar cómo no tiene el dominio total en el acto creativo: hay mociones pulsionales, fantasmas-fantasías que guían e interfieren en la consciencia a la hora de crear, que son constitutivas tanto de su identidad como de su obra. Papel fundamental de la estética freudiana, concretado por Kofman en la tarea de:

[...] desmitificar la concepción teológica del arte [que] va de la mano con la desmitificación de una cierta concepción teleológica de la paternidad y con la muerte de Dios: la concepción teológica del arte es el último refugio del teísmo de una sociedad que se cree atea. Hace falta para librarse de esto, no matar al padre para sustituirle, en cuyo caso quedaríamos encerrados en el mismo cerco y en la misma ideología, sino repensar el concepto de paternidad, expulsar de la procreación lo que queda allí aún de creación, es decir, sustituir la finalidad por la necesidad, el espíritu serio por el azar y el juego<sup>97</sup>.

### 5.5. Narcisismo mortífero

La búsqueda de la inmortalidad a que nos hemos referido tiene que ver con el rechazo de la muerte, por miedo a ella. Aunque, en una primera reflexión pudiera parecer contradictorio dado el carácter asocial, que no contribuye a la colaboración ni a la formación cultural, Kofman afirma que «la cultura solo es posible por la regresión y por la liberación de fuerzas de muerte»<sup>98</sup>. Abrir la dimensión narcisista en el contexto de la obra de arte implica decir que está atravesada por la pulsión de muerte. Este placer narcisista que se adormece y se embelesa en la contemplación de sí mismo. Extrapolado a la sociedad, implicaría la contemplación de su propia imagen reflejada en sus valores, maravillándose, extasiándose en ellos. Este reflejo no es inquietante —como el espejo cuando aún revela una imagen tranquilizadora y apaciguadora—, al menos de momento, logrando equilibrio y estabilidad al servicio del principio de placer-realidad. La explicación de este apaciguamiento es que en la producción psíquica-cultural *se ponen fuera* los fantasmas, y se obtiene cierto alivio por descarga pulsional. Mediante la belleza y el disfraz-desplazamiento que logra el artista de aquellos fantasmas, se consigue al mismo tiempo, una imagen que da placer a esa sociedad por tranquilizadora, al venir a reforzar sus valores y criterios. Un placer narcótico en este caso<sup>99</sup>. Por tanto, según este desarrollo, el arte sería el reflejo narcisista de la sociedad y, en este sentido, narcótico hasta lo mortífero si un individuo o una sociedad se vuelve *demasiado voyeur* de sí misma.

El reflejo, a la vez, conlleva la aparición de un doble, siendo aquí donde comienza lo inquietante del reflejo. No hay más que tener en cuenta los relatos de desdoblamiento o de las experiencias que uno puede tener ante un espejo, en las que llega un momento que se deja de ver *lo familiar*, comenzando a ver un rostro desfigurado. El arte, en este sentido, es

---

réel. Elle est une dénégarion de la vérité psychique de l'art, elle est le signe d'une résistance à la psychanalyse», *ib.*, p. 131.

<sup>97</sup> «Démystifier la conception théologique de l'art va de pair avec la démystification d'une certaine conception finaliste de la paternité et avec le meurtre de Dieu : la conception théologique de l'art est le dernier refuge du théisme d'une société qui se croit athée. Il faut pour s'en délivrer non pas tuer le père pour se substituer à lui, auquel cas on resterait pris dans la même clôture et la même idéologie, mais repenser le concept de paternité, expulser de la procréation ce qui y reste encore de création, c'est-à-dire substituer à la finalité la nécessité, à l'esprit de sérieux le hasard et le jeu», *ib.*, p. 174.

<sup>98</sup> «La culture n'est possible que par la régression et par la libération des forces de mort», *ib.*, p. 177.

<sup>99</sup> Veremos esto desde a propósito del análisis kofmaniano de *El retrato de Dorian Gray* en el capítulo 9 de nuestra exposición.



un doble, que se pone en el lugar de la muerte, de la ausencia o de lo *imposible*, para disimularlos, vencerlos. De hecho, la autora va más allá, sostiene que el arte, en este reflejar que es afán de inmortalidad, se transforma en la imagen misma de la muerte:

[...] el juego del arte es un juego de la muerte, que implica siempre la muerte en la vida, como fuerza de ahorro y de inhibición. *Lo ominoso* indica esta transformación del signo algebraico del doble, su vínculo con el narcisismo y la muerte como castigo por haber buscado la inmortalidad, por haber querido «matar» al padre<sup>100</sup>.

Signo algebraico porque ya en 1910, antes de la publicación de *Más allá del principio de placer* (1920) hay algo que rompe el equilibrio, la simetría: ya no podrán salir las cuentas en el sistema de energías, en el sistema dinámico freudiano, al menos ya nunca exactas, pues siempre quedará el resto. El doble es una repetición original, un sustituto original, lo que implica que no es sustitutivo de algo, sino que lo es más bien de nada y, en ese sentido, podemos decir que *suple* el vacío, así no «redoblaría» nada, viniendo a llenar un vacío, a velar una diferencia original —castración, muerte—. Desde aquí podemos entender la idea del destino del artista como aquel destinado, elegido, dotado con un don especial cuya finalidad viene dada por la capacidad de mostrar la verdad en la obra y de embellecer con su arte el mundo. La idea de destino vendría a taponar esta diferencia y ausencia original. La vocación artística, vendría dada por una proyección del deseo inconsciente, luego el desear fundar la necesidad de una obra en la voluntad y en el destino, para eliminar del horizonte la apertura radical, la ausencia, que por otro lado nos daría la diferencia y la originalidad radicales: nunca habría ningún otro, siendo siempre lo mismo. En la sublimación lo que se da es la inhibición de la pulsión sexual, pero esto solo es posible porque la pulsión está dividida desde el principio con respecto de sí misma, por lo que se llama la pulsión de muerte. Dada la dualidad de la pulsión y la división de la pulsión en pulsiones parciales, Kofman afirma que «la» pulsión sexual no existe, pues no hay más que «las» pulsiones sexuales, la transformación de la meta sexual por la cultural —sublimación, cumpliéndose esta por la mediación del yo, como reservorio de libido trasmuta la libido objetual en libido narcisista para poder desviar la meta<sup>101</sup>.

Hasta lo dicho, si tratamos de perfilar con algo de claridad la noción de «doble» que se nos presenta en el texto kofmaniano, diremos que es reflejo y, en este sentido, como indicábamos antes, es conservador de los valores de una sociedad, a la que le da cohesión. A este proceso Kofman lo denomina «identificación transnarcisista», ya que sobrepasa al individuo, dando unión a un determinado grupo según el reflejo ideal del yo; ahí también entran los fracasos, lo no realizado, las aspiraciones, incluso las que no se han podido cumplir, decisiones reprimidas, entre otros. Las obras, como ya señalamos con anterioridad, permiten construir al artista sus fantasmas y, a su vez, su identidad dando consistencia, unidad, al yo. Luego, en el arte se satisfacen tanto Eros como las pulsiones de muerte. Estas, mediante el «placer trágico», en la búsqueda de un retorno de energía cero, de descarga máxima sin posterior aumento de excitación y las pulsiones eróticas satisfechas en el placer estético, jugando esto en favor de la civilización, dando sostén y cohesión —recordemos la función de la imagen y del narcisismo sin su faceta narcótica— tanto al grupo social como

<sup>100</sup> «Le jeu de l'art est un jeu de la mort, qui implique toujours déjà la mort dans la vie, comme force d'épargne et d'inhibition. *L'inquiétante Étrangeté* indique cette transformation du signe algébrique du double, son lien avec le narcissisme et la mort comme châtiment pour avoir recherché l'immortalité, pour avoir « voulu tuer » le père», *L'enfance de l'art*, p. 175.

<sup>101</sup> Cf. «El yo y el ello», *O. C.* Vol. XIX, p. 32.

al individuo. Pero si se obtiene cohesión y unidad a través de la imagen es porque no la hay en un principio, por lo que tampoco podría llegar a encontrarse nunca, quedando algo de la pulsión constantemente insatisfecho y activo. De esta forma, no puede llegar el estado de nirvana o grado de energía cero. Por ello, el resto que queda, lo que permanece activo —las pulsiones de muerte, que no pueden ser sublimadas ni desviadas— son las que dominan, las que comandan en la actividad artística como actividad regresiva, como «repetición de la actividad lúdica infantil, sublimación»<sup>102</sup>.

Por el lado de Eros, encontramos al arte como actividad sustitutiva de las renunciaciones que impone la cultura, que calma los deseos no satisfechos, tanto en el creador como en el espectador; como un juego infantil narcisista. Un juego que hace posible la regulación y la negociación, por una parte, de las tensiones pulsionales y, por la otra, de las exigencias de la realidad, ayudando a soportar la sumisión al superyó y a las circunstancias de la vida. Se trata, entonces, de un juego cuyo funcionamiento y desempeño depende enteramente de la imaginación o fantaseo, y que se revela como clave para entender la economía pulsional, dado que, en virtud de dicho juego, hay ahorro de energía, descarga, transformación. Este proceso comenzó en los juegos de la infancia que persiguen la gestión de las pulsiones, de las ausencias y de las presencias, tomando ciertos dominios; juegos que se transformarán en fantasías, sueños de vigilia. En 1925, en *Presentación autobiográfica*, Freud habla de la imaginación-fantasia como «reserva natural» necesaria para el paso del principio de placer al de realidad, a partir de la que lograr un sustituto de la satisfacción pulsional a la que hay que renunciar en pos de la vida civilizada. El artista logra a partir de esta creación una solución de compromiso distinta a la del neurótico:

Sus creaciones, las obras de arte, eran satisfacciones fantaseadas de deseos inconscientes, en un todo como los sueños, con los cuales tenían además en común el carácter del compromiso, pues también ellas debían esquivar el conflicto franco con los poderes de la represión. Pero a diferencia de las producciones oníricas, asociales y narcisistas, estaban calculadas para provocar la participación de otros seres humanos, en quienes podían animar y satisfacer las mismas mociones inconscientes de deseo<sup>103</sup>.

Producto de esta «reserva de imaginación» son los sueños, los síntomas neuróticos, todo esto mediado por el fantasma. Constantemente se renuncia a obtener un placer dada la imposición del principio de realidad, pero hay una manera de esquivar la censura o los límites y es gracias a la deformación. A causa de la actividad de la fantasía el hombre continúa gozando, al precio de eliminar del terreno de juego de la voluntad la libertad, pues, la reserva de la imaginación —que condensa y desplaza elementos de manera inconsciente de acuerdo con los materiales de los que dispone: huellas, primeras marcas— solo nos provee de pequeños alivios frente a la imposición del principio de realidad, en vínculo estrecho entre fantasmas y lo que hay que reprimir, a saber, las pulsiones.

Con respecto a esta lectura freudiana y a su concepción sobre la «reserva de imaginación», considera Kofman que Freud es víctima del lenguaje mítico, de un esquema tradicional o metafísico que le conduciría a que su concepción no estuviera «tan alejada de los fantasmas de sus propias pacientes que proyectan siempre en el pasado, conforme a sus

---

<sup>102</sup> «répétition de l'activité ludique infantile, sublimation», *L'enfance de l'art*, p. 180.

<sup>103</sup> «Presentación autobiográfica», *O. C.* Vol. XX, p. 60.

deseos, una Edad de Oro idílica»<sup>104</sup>. Sería víctima del esquema tradicional al considerar que la imaginación es una facultad segunda por sustitutoria, compensatoria —porque falta una conexión con lo real, pues todo está mediado por el fantaseo— o intermediaria entre el principio de placer y el principio de realidad, función que ya ha sido explicada en el caso del arte. Además, también se advierte esta ideología tradicional cuando concibe la naturaleza primitiva, virgen, pura, sumisa al principio de placer-goce; después, aparecen agricultura, industria, civilización, cultura, donde el placer ha sido limitado para lograr un desarrollo, apareciendo la imaginación como la intermediadora entre ambos estados, como también hemos visto.

Pero, tras el desarrollo de Kofman, apoyado en la lectura de Freud —quizá la que consigue escapar al idilio— la cultura, la civilización no podría ser nunca secundaria, dado que no habría una naturaleza plena que ha venido a cultivarse y a domarse. Quizá en un momento mítico. Lo que lee Freud es que cuando hay cultura hay expresión de lo inconsciente, y queda fuera de la cuestión —más allá de su teorización— el comienzo, siempre mítico, imaginado, elaborado, cuyo peso reside en la estructura. Por tanto, no hay función intermedia, ni pasaje entre dos estadios, porque no hay dos estadios, hay uno: *cultura*. Fuera de ella, estaríamos hablando de otra cosa distinta de aquello de lo que se encarga el psicoanálisis, a saber, el sujeto. En este sentido, hablar de procesos primarios o procesos secundarios corresponde a un momento de la teorización, igual que hablar de los tiempos del complejo de Edipo, de la categorización de las pulsiones, de la pulsión o el fantasma: *ficciones*, artefactos, articulaciones para dar cuenta de algo que Freud percibe, al principio como satisfacción —siempre vía alucinatoria— y lo que queda sin liberarse, que recorre el aparato psíquico reactivándolo una y otra vez, el resto o la pulsión de muerte.

Los procesos secundarios no suceden a los procesos primarios, el principio de realidad no sucede al principio de placer: coexisten originariamente porque originariamente está presente en la vida, la muerte, el desvío, la diferencia en sentido derridiano. La coexistencia de dos principios recubre el de las pulsiones de muerte y de Eros<sup>105</sup>.

De lo cual podemos extraer que no hay intermediario porque solo hay un medio, porque realidad y fantasma no se oponen; porque la satisfacción está desviada desde el principio; porque en la vida ya aparece la muerte; la relación entre vida y muerte, entre realidad y fantasma no es una relación entre opuestos, sino de implicación a través de la economía, del intercambio, de la transformación o juego de fuerzas, por lo que Kofman afirma que «ella [la vida] se economiza»<sup>106</sup> y, en este ahorro y en este gasto, en su descarga, en su desvío o en su sublimación, lo que aparece son relaciones económicas de la pulsión. Así las cosas, la imaginación, más que facultad intermediaria, quizá no sea más que una forma de economía, que hace de *suplemento* al principio de placer, como indicamos en líneas anteriores.

<sup>104</sup> «[Ainsi la conception freudienne] ne serait guère éloignée des fantasmes de ses propres malades qui projettent toujours dans le passé, conformément à leurs désirs, un âge d'or idyllique», *L'enfance de l'art*, p. 185.

<sup>105</sup> «Les processus secondaires ne succèdent donc pas aux processus primaires, le principe de réalité ne succède pas au principe de plaisir : ils coexistent originellement parce qu'originellement est présente dans la vie, la mort, le détournement, la différence au sens derridien. La coexistence des deux principes recouvre celle des pulsions de mort et d'Eros», *ib.*, p. 186.

<sup>106</sup> Cf. *ib.*, p. 186.

La imaginación como actividad de repetición sin cese es una actividad económica. Con esto, la imaginación no podrá ser creadora, sino que será figurativa, repetitiva, reproductora. La vida *se economiza*, se reserva, porque por medio de la fantasía se logra dar una liberación de la tensión psíquica, que a pesar de llevar en su seno la pulsión de muerte, también es acompañada de Eros, propiciando cierto equilibrio. Esta repetición es tanto patológica como normal, ya que estos estados solo se diferencian por el grado y no en esencia, por lo cual, sueño, sueño de vigilia, recuerdo encubridor y obra de arte, caerán en el ámbito de la repetición. Al respecto dirá Kofman: «la repetición patológica es negación de la diferencia original y de la realidad: es deseo de la presencia plena, nostálgica de una unidad fantasmática, negación de la muerte»<sup>107</sup>, pero, entonces, toda repetición será patológica, dado que lo que produce la urgencia de soluciones de compromiso entre fuerzas en la vida es la dualidad que hace que no se dé la unidad fantasmática, la presencia plena o la inmortalidad. La función de la imaginación, por tanto, será economizar lo erótico frente a las pulsiones de muerte, tanto en el neurótico como en el artista. En ambos casos se trata de lograr vivir sin atender a lo imposible, a saber: vivir *como si* no hubiera muerte en la vida, *como si* no hubiera imposibilidad de satisfacer de manera directa la pulsión, *como si* no hubiera un vacío constituyente. De hecho, una de las características de los neuróticos es *no querer saber*: no querer saber de su falta o de la de otro, por ejemplo, mediante sus síntomas o soluciones de compromiso que adquieren formas más o menos variopintas que logran (si son satisfactorias) establecer un *como si* lo suficientemente funcional como para vivir sin angustia. Pero como sabemos esto no es definitivo. En este sentido, afirmar con Kofman que no hay libertad ni licencia artística es afirmar que la actividad artística está al servicio económico de la pulsión. Libertad del juego de los procesos primarios, que como indica Kofman es la misma que la del *ello*:

[...] hay que entenderla [la libertad] no en un sentido metafísico, sino económico y tópico: desde/el punto de vista categorial de la libertad del proceso primario es independiente al respecto de las categorías lógicas, del espacio y del tiempo; desde el punto de vista simbólico, de la representación, es un juego de una combinatoria, juego de desplazamientos y de condensaciones; desde el punto de vista del afecto, es juego de transformación del afecto, energía libre, no ligada<sup>108</sup>.

Esta imaginación que *es libre* en la «repetición en la diferencia» es problemática porque aúna a un tiempo la constricción a repetir y la libertad que da el juego de fuerzas, lo que da lugar a las variaciones de una constante en el transcurso de una vida que se guarda, que se reserva, que se economiza por el trabajo de la imaginación, por el fantaseo. *Para concluir diremos que el arte es otra respuesta económica, resultado de fuerzas impositivas, pues, por una parte, se encuentra la imaginación que satisface desviadamente el deseo y, por otra, se halla la realidad, que frustra la descarga directa.*

---

<sup>107</sup> «la répétition pathologique est négation de la différence originaire et de la réalité : elle est désir de la présence pleine, nostalgie d'une unité fantasmatique, négation de la mort», *L'enfance de l'art*, p. 187.

<sup>108</sup> «il faut l'entendre non dans un sens métaphysique, mais économique et topique : au point de vue catégoriel la liberté du processus primaire est indépendance à l'égard des catégories logiques, de l'espace et du temps ; au point de vue symbolique, de la représentation, elle est jeu d'une combinatoire, jeu de déplacements et de condensations ; du point de vue de l'affect, elle est jeu de transformation de l'affect, énergie libre, non liée», *L'enfance de l'art*, p. 189.

## 5.6. Narcisismo erótico

El artista, en el mejor de los casos, puede ganarse el favor del público. Puede ser admirado y pensado como si fuera un héroe, un rey, una persona excepcional, precisamente, porque él es creador... lo que le permitiría tomar el lugar del padre y de Dios. Kofman liga esto de manera determinante al narcisismo, tanto por parte del artista, como por parte del espectador a través de la identificación con aquel. El artista, a través del reconocimiento en tanto que creador y *genio especial*, adquiere cierta identidad consolidada: él tendrá un nombre que plasmará con una firma. Su yo adquirirá «sustancialidad», «contenido», lo que tiene que ver en el esquema kofmaniano, con negar la diferencia, lo imposible, el vacío o la muerte<sup>109</sup>. Tienen que ver dado que la diferencia, por ejemplo, confronta al yo de manera radical con algo otro que no es él mismo. Una ruptura, lapsus, quebrantamiento de la solidez. Por tanto, todo lo que dé consistencia y solidez a un «yo» que se sostiene siendo uno y consciente, va en dirección contraria de afirmar una alteridad radical consigo mismo. Además, simplemente habría «alteridad radical» quedando en suspenso el «consigo mismo», al igual que queda en suspenso el «yo» cuando aparece algo de la falta o de la diferencia.

Cuando el artista consigue formar su obra plasmando los fantasmas, como en el fondo expresan una constante universal, las gentes no artistas pueden obtener de la obra una fuente de goce que hubiera sido inaccesible para ellos dada la barrera de su inconsciente, pero el artista, en virtud de la seducción obrada por la belleza vence la censura, poniéndola en suspensión, y consigue, así, activar el fantaseo o la imaginación en el espectador logrando cierto alivio de la tensión psíquica producida por el juego de fuerzas. El artista es capaz de sublimar, esto es lo que le distingue del resto. Luego, no se trata de un don o una genialidad determinada, sino que, más bien, se trata de una disposición *distinta* marcada por una censura más leve, por una represión menos fuerte que permitiría una mejor sublimación. Su don o genialidad reside en ser capaz de dar a sus fantasías-fantasmas una forma, caracterizada por ser más o menos clara para el público, gracias a lo cual puede comunicar algo. Cosa que, sin embargo, no ocurre en el síntoma particular que es de carácter individual, lo que implica que no puede ser fuente de alivio de las tensiones o de goce para otro. Su carácter, en este sentido, no abre espacio para la descarga pulsional de los otros, ya que solo procura la suya. En esta dirección, arte, filosofía, religión o neurosis se pueden leer como el compromiso entre fuerzas pulsionales y su censura y límite, es decir, como un asunto económico de la pulsión. Dentro de esta cuestión económica, vemos que tanto las formaciones culturales como las neurosis juegan a favor de las tendencias sociales en detrimento de las pulsiones egoístas y sexuales, por lo que comportan una solución de continuidad entre la ruptura, el atravesamiento de distintas fuerzas en el sujeto:

[...] las diferentes producciones psíquicas, sueños de vigilia, sueños, lapsus, actos fallidos, arte y otras producciones sociales, repiten en la diferencia y cada una de ellas de manera perfectamente original, el mismo conflicto originario, la misma falta: las unas lo hacen de una

<sup>109</sup> Esta «o» no es excluyente, sino que marca que tanto la diferencia, como lo imposible, el vacío y la muerte son representaciones de lo mismo; es decir, marca el desplazamiento por una serie de significantes que a lo que apuntan es a la falta.

manera privada [las neurosis], las otras de una manera pública [instituciones y arte] [...] todas las producciones no son más que dialectos diferentes de una misma lengua: el inconsciente<sup>110</sup>.

### 5.6.1. Artista, narciso creador

Kofman no permite ningún escondite a la visión teológica, debido a lo cual, su lectura puede despertar las miradas de desaprobación de los ingenuos. En este libro, sin ir más lejos, sostiene con dureza que el ateísmo y la muerte de Dios no derrocan, de ninguna manera, la visión teológica. Pone al descubierto uno de los refugios de esta mirada construido en relación con la idea del advenimiento de un héroe, mesías, elegido, un rey... en definitiva un hombre *más que un* hombre que venga a ocupar el lugar del padre. Este héroe se encarna en la figura del artista en tanto que creador y en tanto que se da una identidad —tiene un nombre para firmar—, lo que le convierte en padre de sus obras y de sí mismo, y, por desplazamiento, en el rival de Dios, quedando la creación artística como análoga de la creación divina.

Si tomamos esto con la correlación entre Dios (el que crea) y padre (que también crea), vemos que, desde aquí, arte y religión —artista y Dios— no son incompatibles. Es más, Kofman encuentra la raíz de esto en el hecho de que ambos son estados regresivos de la libido, característicos de la infancia (recordemos que el libro se titula *L'enfance de l'art*) donde la fijación libidinal se sitúa en los padres, como aquellos seres poderosos y omnipotentes, coincidiendo esto con el estadio narcisista. Si seguimos esta vía, podríamos decir que el arte, considerado desde el punto de vista teológico, permanecerá en un estado infantil. Para superar un estado tal, de estados regresivos de la libido, que en Kofman se hallarían en las raíces de la mirada teológica, de la cual, como hemos visto, no están exentos ni el arte, ni el ateísmo, ni, por supuesto, la religión, y sería necesario abandonar la fijación narcisista, hasta el punto de renunciar a ser el propio padre-Dios, sería necesaria la renuncia al deseo narcisista de ser el creador.

La propuesta de Freud al respecto de una posible «maduración» entendida como salir del estadio infantil o narcisista, pasa por sostener que gracias a la ciencia se podrá salir de este circuito, puesto que se podría desenmascarar la concepción ideológica que lo mantiene. Como si la ciencia fuera la más aséptica de las disciplinas culturales, lúcida, alejada de fantasmas y fantasías; como si ella misma no fuera otra solución de compromiso entre las fuerzas internas y las externas, al considerar, por su parte, que la ciencia obedece en exclusiva al principio de realidad. Esta premisa es la que permite situar a la ciencia como la vía perfecta para olvidarse de lo que enturbia el proceso de conocimiento, para llegar al reino de la necesidad. Así, según Freud, bajo el dominio de la ciencia encontramos la superación de la religión y del arte, de lo primitivo. De esta forma, la ciencia lograría alzarse como el conocimiento más sublime y elevado, —y menos errado por ser aséptica y alejada de lo *subjetivo*, del sujeto— y, por tanto, la ciencia podría decidir lo que es verdad o no sobre otros discursos.

---

<sup>110</sup> «Les différentes productions psychiques, rêves éveillés, rêves, lapsus, actes manqués, art et les autres productions sociales, répètent dans la différence et chacun d'une manière parfaitement originale, le même conflit originaire, le même manque : les uns le font d'une manière privée, les autres d'une manière publique [...] toutes les productions ne sont que des dialectes différents d'une même langue : l'inconscient», *L'enfance de l'art*, p. 193.

Ante esto, Kofman recuerda, que la investigación científica también es una sublimación, por lo que el conocimiento será otra manera de goce. Con ello en Freud, se sustituye un estadio donde rige el ideal teológico narcisista por el del ideal científico, el cual corresponde a un estado de madurez. Como si la ciencia fuera un acceso no desviado de la satisfacción del hombre, cuando esta siempre es alucinada, desviada. Todo esto llevaría una y otra vez a colocar «al más capacitado» en el lugar de Dios. Kofman, en este punto sin salida ni retorno, considera que sería la descarga efectuada por el humor, por la risa y el escepticismo, aquello que procura una descarga inocente acompañada de una ganancia de placer, la que pudiera cortocircuitar el estadio narcisista, infantil y teológico, del cual ni siquiera la ciencia ha quedado salvada.

### 5.7. La «buena naturaleza» y el «don divino»

Tras lo expuesto, proponemos retomar aquí la cuestión de los límites del psicoanálisis, en relación con la mirada teológica, el «don artístico». Don que se supone debido a la generosidad de Dios o a la «naturaleza excelente» de este o aquel hombre/genio. Con respecto a esta cuestión, como decíamos al principio, Freud declara que el psicoanálisis tiene sus límites fijados en la creación y en el don. Kofman dirá que si Freud pone estos límites es ante la posible acusación de hacer una psicogénesis reductora —ya que el acto de crear y el genio del artista, lo maravilloso que podíamos suponer en ellos, quedarían reducidos a una cuestión de tensiones psíquicas—. De esta manera, la apuesta de Kofman se concreta en que Freud necesita establecer esos límites para lograr vencer las resistencias al tratarse de una propuesta que, a fin de cuentas, es un intento de desenmascarar al artista como ídolo.

Nuestra autora procede a destacar la estrategia freudiana que parte del *reconocimiento* de la falta de conocimientos estéticos de Freud y de los límites de su disciplina para defender que el arte se mantiene en un estado libidinal infantil. Kofman apoyará esta lectura al hacer manifiestas las contradicciones internas en los textos freudianos, así dirá que los «textos donde Freud atribuye los “dones” del artista a una “buena naturaleza” deben ser leídos con detenimiento. Aquí, Freud, toma el lenguaje de la ideología para denunciarla mejor»<sup>111</sup>. Postura que no deja de implicar un nuevo ataque por parte del psicoanálisis al narcisismo del hombre: al no haber libertad artística, ni creación *ex nihilo*, ni don divino, se produce un rebajamiento y humillación de las facultades que acercaban al hombre al lugar del padre o de Dios, de tal manera que se pone fin a la divinización, pero no solo del artista, sino también de aquellos que al contemplar la obra de arte admiraban la grandeza del hombre: toda producción psíquica es un síntoma o solución de compromiso y, en este sentido, lo único que distingue un síntoma neurótico y un cuadro es que uno solo *significa* para un sujeto, mientras que el otro tiene un alcance social.

Freud abre otra vía para sobrepasar el estado de infancia del arte a otro que no sea narcisista, sustituyendo el concepto de «Dios» y de «Destino» por el de «Ananké» —Ἀνάγκη— y «Logos» —λόγος—<sup>112</sup>. Para este punto es necesario resumir el relato freudiano, casi mitológico, del nacimiento de la cultura, que emerge frente a la fuerza creadora-

<sup>111</sup> «Les textes où Freud attribue les « dons » de l'artiste à une « bonne nature » doivent être également lus de près. Ici Freud emprunte le langage de l'idéologie pour mieux le dénoncer», *ib.*, p. 204.

<sup>112</sup> Cf. Sarah Kofman. *L'enfance de l'art*, p. 206.

destructora de la naturaleza y su ciclo vida-muerte. Las preguntas sobre lo natural y sobre lo que nos rodea, según Freud, se plantean desde dos vías: la que trata de conocer sus leyes (ciencia) y la que la diviniza (religiosa). Luego, allí donde no haya una explicación de tipo científico, habrá otra algo más infantil, basada en la exteriorización del mundo interno del hombre hacia esas fuerzas, resultado de una extrapolación y exageración de los poderes humanos para esconder, para poner una máscara a la dureza y a la crueldad —inocente— de la necesidad como Ananké, entendida aquí como la inevitabilidad, lo ineludible, alejada de cargas morales o valorativas, queriendo referirse a la necesidad desnuda, como compulsión eterna retornante.

El deseo bucólico y romántico de querer retornar a un estado natural se funda en una idea ilusoria que concibe al estado natural como una Edad de Oro, exteriorización de una fantasía o la plasmación de un fantasma: la naturaleza cruda sería mucho más imposible de soportar que la represión de la cultura, si no, no se hubiera dado una formación tal, siendo la protección frente a esta fuerza indomable la principal tarea de la cultura. La concepción de la «naturaleza buena», de la libertad total, nos coloca en el seno del deseo de un goce total y absoluto, tal como el que se describe a través del padre de la horda primitiva. Así, este ahondar del psicoanálisis en la herida narcisista se da dentro del esquema que podemos llamar aquí «estético freudiano» a través del desenmascaramiento del artista y del reconocimiento de un estado teológico-infantil del arte. Tarea que se apoya en la ausencia de una «naturaleza buena» que dote de gracia y genio a ciertos individuos, pues el concepto de «don» queda, según Kofman *deconstruido* tras la concepción freudiana, ya que «no hay don sin donador y la necesidad no es una persona, hace uno con el azar de la vida»<sup>113</sup>.

Que se pongan en juego los conceptos de naturaleza y de biología hace que Kofman afine su mirada cuando lo «biológico» aparece en los textos de Freud, precisamente porque es situada por Freud en un lugar privilegiado para explicar aquello que se le escapa al psicoanálisis —«el don», el «genio artístico»—, ya que estudia los fundamentos orgánicos y de la vida, sobre los cuales se construye la estructura psíquica, de ahí que pueda vincularse por esa vía la explicación biológica con la teoría freudiana. Para desarrollar este punto, leamos la siguiente sentencia de Kofman: «El problema de la “creación” artística no es diferente del problema de la procreación, el enigma de la creación artística es el enigma mismo de la vida»<sup>114</sup>. Tengamos en cuenta que:

Freud indica reiteradamente que el muro frente al cual se estrella toda explicación psicoanalítica es la roca de lo biológico. [...] La biología tiende a explicar los caracteres principales de toda constitución orgánica humana como una mezcla de elementos y disposiciones masculinas y femeninas. Tal mezcla no se explica por la toma de una decisión o elección, sino que es debida al azar que posibilita el encuentro de un espermatozoide y un óvulo. Engendrar seres humanos es en último término algo inexplicable, tanto como es inexplicable la capacidad creadora del artista. Creación artística y procreación humana se convierten así en actividades relacionadas por su fondo enigmático, conectadas porque para ambas actividades la cuestión básica es el enigma de la vida. Una ley de la naturaleza preside la aparición de cada individuo y de cada obra maestra, una ley de ensayo a ciegas que culmina, como si de un juego se tratase, con la sorpresa del producto<sup>115</sup>.

---

<sup>113</sup> «il n'y a pas de don sans donateur, et la nécessité n'est pas une personne, elle ne fait qu'un avec le hasard de la vie», *L'enfance de l'art*, p. 207.

<sup>114</sup> «Le problème de la « création » artistique n'est donc pas différent du problème de la procréation, l'énigme de la création artistique est l'énigme même de la vie», *ib.*, p. 225.

<sup>115</sup> Ana María Leyra. *La mirada creadora*. Barcelona: Península, 1993, p. 115.



El enigma de la creación-procreación, enraíza de manera directa con el enigma de la vida, pues, recordemos que el enigma infantil por excelencia recae sobre la aparición de nuevos seres humanos, sobre su *creación-procreación*. Ante dicho enigma, las respuestas que se dan son transformaciones y expresiones que emanan del rechazo de la feminidad; en relación directa con la fertilidad, como fuerza creadora y destructora, como fuerza y vulnerabilidad, además del rasgo que mayor hostilidad, amenaza y miedo ha causado, a saber, su *ser radicalmente otro*, lo que supone su extrema extranjería, su máxima barbaridad, su absoluta impropiedad, su inflexible «inapropiabilidad». Para apoyar esto Kofman recurre a una frase que aparece en *Análisis terminable e interminable*: «El rechazo de la feminidad no puede ser más que un hecho biológico, una pieza del gran enigma de la sexualidad»<sup>116</sup>, que, en el caso concreto del artista, como ya apuntó la autora se manifiesta por querer dar un pene a la madre, a la búsqueda de hallar «el tejido de un texto que cubra los agujeros»<sup>117</sup>.

Una vez situada la cuestión, formulemos una *pregunta tipo* que pudiera venir a manifestar el enigma de la procreación o del clásico enigma infantil «¿cómo puede ser que de uno salgan dos?». Freud identifica una curiosidad sobre este enigma en la infancia, esta pregunta despierta una actividad fantaseadora, imaginativa tremenda, compensadora ante la fuerza desasosegante del enigma. Kofman expondrá que el recurrir a la ciencia, en este caso a la biología, supone, de nuevo, caer en cierta transformación de la mirada teológica, ya que enraíza en la concepción de la paternidad como creación, al ser el padre el que crea y dona vida. A fin de distanciarse de esta concepción, Kofman propone comenzar a entender por vida, no el don o el regalo del que *crea o procrea*, sino inmanencia, devenir. Vida, entonces, como producto de una interacción tensional entre las pulsiones sujeta a Ananké, al azar y a la necesidad; fruto de un juego de azar, cuyo tablero no deja lugar al artista como el hombre destinado a ser el *padre* de sus obras, a ser *creador*, ya que lo desnuda de toda aura excepcional o divina y solo queda, por tanto, lo meramente humano.

Lejos de la concepción teológica no habría ya razón para el vínculo que permite el desplazamiento entre Dios y padre. A través del dúo contradictorio «azar y necesidad», como Ananké, se puede acabar con el último bastión del narcisismo infantil, con la concepción del «elegido» en la que incluso el ateísmo puede caer, con base en una concepción sobre la finalidad, que guía el destino del artista como «el elegido» aunando necesidad y finalidad. Sin embargo, esta perspectiva no es tan tranquilizadora como la teológica, puesto que, la muestra de lo humano, demasiado humano, repele, precisamente, que se neutraliza la capacidad de identificación con algo extraordinario.

Proponer la vida como producto del azar y de la necesidad no permite espacio alguno para la finalidad y propone un mundo en ausencia: sentido ausente, padre ausente, Dios ausente. Un mundo donde hay que elegir de manera constante y sin garantías de ningún

---

<sup>116</sup> «Die Ablehnung der Weiblichkeit kann ja nichts anderes sein als eine biologische Tatsache, ein Stück jenes großen Rätsels der Geschlechtlichkeit», Sigmund Freud. «Die endliche und die unendliche Analyse» *GW*. Vol. XVI. 2ªed. Londres: S. Fischer, 1961, p. 99. Optamos por traducir desde la edición de las obras completas en alemán, dado que, en este caso, la traducción de Amorrotu nos parece confusa, al sustituir el concepto de «rechazo», «negación», «denegación» (*Ablehnung*) por «desautorización» (Cf. Sigmund Freud. *O. C.* Vol. XXIII, pp. 253-254).

<sup>117</sup> «le tissage d'un texte qui masque les trous», *L'enfance de l'art*, p. 225.

tipo, siendo el yo el esclavo de tres amos: mundo, el superyó y el ello<sup>118</sup>. La vida y su juego se van realizando en cada individuo, como una constante variable que se repite a través del tiempo. El azar de los significantes que vienen a impactar en esa criatura, desnaturalizada por el lenguaje, que resulta un punto de no retorno e imposibilidad de encuentro con un origen que nunca se fue, aquí está el azar, la pérdida de identidad como garantía. Así, esta criatura será determinada —adquirirá un nombre y, con este, una identidad— que no le pertenecen y que nunca le podrán pertenecer de manera plena, originaria, *perfecta*: vendrán de otros, se reconocerá a través de los otros, de sus miradas y palabras, lo que le dará cierta consistencia e ilusión de unidad de sí, pese al deseo moderno de dominio, control, que, a todas luces, es un rasgo neurótico que roza lo obsesivo-compulsivo. No se puede ser causa de sí —frente a la extendida idea de ser emprendedor de sí mismo, autoafirmarse, crearse— deseo, que implica el deseo de reemplazar al padre y a Dios, en la procreación presentada por Kofman desde Ananké, resulta que por azar el encuentro de un espermatozoide y de un óvulo, ocurre que para que su unión pueda tener como consecuencia el embarazo, se ha de cumplir con los principios naturales:

Así, de buena gana olvidamos que en verdad todo es en nuestra vida azar, desde nuestra génesis por la unión de un espermatozoide y un óvulo, azar que como tal tiene su parte en la legalidad y necesidad de la naturaleza, solo que no posee vínculo alguno con nuestros deseos e ilusiones<sup>119</sup>.

Así, en la lectura que hace Kofman de Freud, la autora sostiene que Freud, a pesar de la admiración y reconocimiento de la figura del artista —lo que es una astuta estrategia para vencer las resistencias del público—, denuncia la concepción teológica que produce la idolatría por el artista, correlativa a la del padre, desplazamiento de Dios. En el lugar de Dios pone a la Naturaleza, entendida no como conjunto de criaturas y creaciones de Dios, sino como juego de la vida, juego de azar y de necesidad, llena de diversidad en la repetición. Aceptar esto, «es reconocer la necesidad y someterse a sus leyes, es aceptar la realidad, la muerte, la “diferencia originaria” y la feminidad en tanto que ella es su símbolo»<sup>120</sup>, es colocar Necesidad (Ananké) en el lugar de la finalidad. Quizá en la vida, entendida como necesidad y azar, no haya «razones», no haya cálculo, es decir, que, tal vez, esta reflexión no nos lleve nunca a una respuesta definitiva. Que, por otro lado, sería posible si el tiempo fuera lineal, pues, de un punto a otro, encontrando el origen podríamos dar cuenta de lo demás. Pero esta concepción implica un tiempo circular, donde «la vida en su eterno retorno repite en la diferencia el mismo juego eterno»<sup>121</sup>.

Kofman percibe en Freud un deseo de explicación, hasta el punto de tornarse casi compulsivo, un deseo de explicación total. Esta «explicación total» responde a una voluntad seria, donde el juego, el *jugueteo* con el enigma es lo que hay que evitar, según Freud, para

<sup>118</sup> «Pero por otra parte vemos a este mismo yo como una pobre cosa sometida a tres servidumbres y que, en consecuencia, sufre las amenazas de tres clases de peligros: de parte del mundo exterior, de la libido del ello y de la severidad del superyó. Tres variedades de angustia corresponden a estos tres peligros, pues la angustia es la expresión de una retirada frente al peligro. Como ser fronterizo, el yo quiere mediar entre el mundo y el ello, hacer que el ello obedezca al mundo, y —a través de sus propias acciones musculares— hacer que el mundo haga justicia al deseo del ello», Sigmund Freud. «El yo y el ello», *O. C.* Vol. XIX, p. 56.

<sup>119</sup> Sigmund Freud. «Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci», *O. C.* Vol. XI, p. 127.

<sup>120</sup> «c'est reconnaître la nécessité et se soumettre à ses lois, c'est accepter la réalité, la mort, la « différence originaire » et la féminité en tant qu'elle en est le symbole», *L'enfance de l'art*, p. 228.

<sup>121</sup> «La vie dans son éternel retour répète dans la différence le même jeu éternel», *ib.*, p. 229.

poder resolverlo. Pero Kofman, frente a esta posición, sostendrá que solo cabe conocer mediante un «juego serio», que viene dado por el juego mismo de la vida. Se habrá de pasar de los juegos de la infancia, donde es el niño el que toma en serio su juego; a los juegos de la edad adulta, donde el juego es serio. Serio, precisamente, por jugarse ahí uno la vida en la inocencia que implica Ananké, sin resentimientos ni reactividad. Kofman reserva en su texto un lugar especial para la risa, cosa que ocurrirá en otros textos: al final del desarrollo aparece como la vía de escape ante la aporía. Se trata de pasar de la tragedia a la comedia y al humor, pues, ante la caída de los ídolos, de las máscaras no se puede hacer otra cosa que reír, al menos si no se quiere caer junto con esos ídolos y máscaras, caer en la nada, en el dolor insuperable, en la pérdida melancólica, pura imposibilidad de asimilación:

[...] «matarle» [al padre] no para tomar su lugar, sino para construir un nuevo concepto de paternidad despojado de toda sacralización. La ganancia de placer obtenido por el superyó, en el momento de la renuncia a las ilusiones infantiles, es el placer humorístico<sup>122</sup>.

Ilusiones debidas a los restos de los deseos infantiles, de la curiosidad y del enigma de la creación. Renunciar mediante la ciencia, entendida y acercada, por Kofman, al escepticismo viril de Nietzsche, mediante la gaya ciencia, que mira al mundo como a un inocente juego, un juego infantil pero con la seriedad de estar sometido al azar y a la necesidad, donde en su eterno retorno, la vida, repite en la diferencia creaciones, a la vez originales, a la vez siempre derivadas, sustitutivas, «la vida que en su retorno eterno repite en la diferencia, dolores y alegrías, “creaciones” y “decreaciones”»<sup>123</sup>.

<sup>122</sup> «le « tuer », non pour se mettre à sa place, mais pour construire un nouveau concept de paternité dépouillé de toute sacralisation. Le gain de plaisir obtenu par le surmoi, lors de son renoncement aux illusions infantiles, c'est le plaisir humoristique», *ib.*, p. 230.

<sup>123</sup> «la vie qui dans son retour éternel répète dans la différence, douleurs et joies, « créations » et « décréations » », *ib.*, p. 231.



## 6.El romancero de Freud

En este capítulo nos proponemos desarrollar la perspectiva de la que parte Kofman para considerar ciertos ensayos psicoanalíticos como novelas analíticas. De ahí que el título de esta sección pretenda señalar tanto la colección de relatos freudianos como la actividad de Freud, contar novelas sobre otras novelas. Kofman expone esta reflexión en su obra *Quatre romans analytiques* (cuatro novelas analíticas)<sup>124</sup>, en 1974. La autora a lo largo de los cuatro ensayos que componen este libro dibuja a Freud como novelista, y analiza el ejercicio de reescritura del vienés poniéndolo en relación con textos de Empédocles, Hebbel, Jensen y Hoffmann. De esta manera, nuestra filósofa se propone una reescritura sobre la que lleva a cabo Freud de otros autores, su objetivo será seguir radicalmente el método freudiano, para ir más allá de Freud, superando un tipo de lectura puramente analítico y presentando los resultados de la reflexión como un complemento de interpretación al análisis del texto.

A la hora de analizar un texto se suele ofrecer un resumen del mismo para posibilitar al lector los elementos necesarios para seguir el desarrollo que se emprenderá en el trabajo. Es algo que resulta obvio, pero Kofman pone especial atención en esta idea, pues lo que es obvio lo es, quizá, para esconder, disimular otra cosa. Por ello, Kofman comienza su tarea señalando la función del resumen en los textos de Freud. En su *resumir*, Kofman no ve una función metodológica didáctica, ni amabilidad con el lector, sino lo que será la condición de posibilidad de la interpretación freudiana. Kofman declara: «Parece que, de hecho, sus lecturas de las obras de ficción sean a su vez ficciones, verdaderas “novelas”»<sup>125</sup>, afirmación que constituye el pilar de la reflexión kofmaniana en esta obra. La reescritura de las distintas tramas de cada una de las obras que expone Freud da como resultado, según Kofman, *verdaderas novelas*, en tanto que son ficciones reescritas.

No obstante, es evidente que la pretensión de Freud no era escribir novelas, ni ficciones, ni ensayar mundos y psicologías, ni soñar lo no soñado. El interés y preocupación de Freud están enfocados en mostrar que él no escribe ficciones y en alejar el psicoanálisis de la charlatanería. A partir de este punto se desvela la estrategia de la filósofa, a saber: si se dedica a leer minuciosamente los textos de Freud para decir que son novelas es porque considera que si Freud hubiera renunciado a su pretensión de hacer del psicoanálisis una ciencia, un método o, simplemente, no hubiese rechazado el escribir novelas psicoanalíticas, tal vez «la noción de “novela analítica” pudiera ser un asistente/auxiliar valioso contra el dogmatismo de los nuevos creyentes que se adhieren al psicoanálisis como a un nuevo catecismo»<sup>126</sup>, es decir, podrían venir a mostrar el *vacío* de *significado*, sin posibilidad de colmar la interpretación, de saturar el sentido o, de otro modo, de callar al que habla en el diván. Aunque, no podrían ser meras *novelas*, ficciones construidas gracias a otro texto, se trata entonces, según Kofman, de:

<sup>124</sup> París: Galilée, 1974.

<sup>125</sup> «il semble que, de fait, ses lectures des œuvres de fiction soient à leur tour des fictions, de véritables « romans » », *Quatre romans analytiques*, p. 14.

<sup>126</sup> «la notion de « roman analytique » pouvait être un auxiliaire précieux contre le dogmatisme de ces nouveaux croyants qui adhèrent à la psychanalyse comme à un nouveau catéchisme», *id.*

[...] reescrituras que entrelazando los elementos del original en la trama de un tejido totalmente otro, los desplazamientos en otro juego distinto constituyen los modelos, las ficciones teóricas que transforman el texto inicial, bruto, en un hecho científico de laboratorio, susceptible de cumplir las leyes y las categorías analíticas<sup>127</sup>.

En esta dirección aprovechamos para señalar cierta sintonía con el tipo de lectura propuesto por Ana María Leyra, a saber, la «lectura creadora» que:

Lejos de acartonar en esquemas simplificados, extrae los trazos de la realidad para hacerla más transparente, o incluso para hacer transparente la complejidad de sus conflictos. La lectura creadora es en sí misma un arte, el arte de ver los temas de otra época con los ojos de la nuestra. Es la que los artistas nos proponen para que nos reconozcamos en sus obras<sup>128</sup>.

Traemos aquí estas palabras para perfilar la noción de «novela analítica» en Kofman, que toma las construcciones teóricas sobre los casos prácticos que ofrecen a Freud su material clínico sobre el que erigir el psicoanálisis como novelas, esto es, como representaciones que caen del lado del arte. Desde una *lectura creadora*, estas novelas psicoanalíticas nos permiten reconocernos en la obra, más allá de categorías clínicas, de métodos, de reglas. Más allá de todo esquema simplificado, puesto que se parte de la consideración de que en lo humano no hay simplicidad, sino entretejido, tramado, o sea, trama. No se trataría, por tanto, de ofrecer claves interpretativas, como de reescribir una novela para un tipo de mirada o lectura creadora.

### 6.1. La violencia del método

Como vimos en el anterior capítulo sobre *La infancia del arte*, el método analítico puede exportarse a cualquier campo, más allá de lo clínico. A partir de lo que extrae de ahí —los fenómenos inconscientes y el funcionamiento psíquico— se puede hacer una lectura diferente de lo que se nos ofrece en cualquier ámbito de la cultura. Teniendo esto presente, Kofman nos pone sobre aviso acerca del *resumir* de Freud, pues, este método es *peligroso* por *violento*, a saber: aparecen atajos, mutilaciones y recortes del texto (como vimos con «texto» hacemos referencia a cualquier relato articulado, ya sea una obra de arte o una novela<sup>129</sup>). El texto leído y reescrito bajo la forma de resumen, queda mermado, acortado, menguado, por ciertas operaciones de selección al servicio de extraer una verdad supuesta oculta en ellos. Se trata, en este caso, de una verdad encerrada y velada por la belleza seductora del relato o, en otras palabras, oculta por el *estilo* particular del autor, que no hace más que desviarnos en la interpretación. En consecuencia, el método que denuncia Kofman en las primeras páginas de su libro consiste en extraer delicadamente, como si fuera con el firme y experto bisturí de un cirujano, todo aquello que nos dé las claves de la verdad oculta bajo el tejido textual. Aunque para ello fuera necesario saber de antemano qué extraer y qué desechar del tejido, para después de la extracción proceder con la tarea de traducción de un lenguaje literario, fantástico, ficcional a verterlo en un lenguaje psicoanalítico. De este modo se completa la «operación violenta» del texto que tiene como efecto la mutilación, la transformación y la desfiguración, con el fin de llegar a un sentido unívoco, definitivo. Esta

---

<sup>127</sup> «des réécritures qui, entrelaçant les éléments de l'original dans la trame d'un tout autre tissu, le déplaçant dans un tout autre jeu, constituent des modèles, des fictions théoriques, qui transforment le texte initial, brut, en un fait scientifique de laboratoire, susceptible de se plier aux lois et aux catégories analytiques», *ib.*, p. 15.

<sup>128</sup> *La mirada creadora*. Barcelona: Península, 1993, p. 189.

<sup>129</sup> *Supra*, p. 140.

rigurosidad y escurpulosidad en la pretensión de hallar el *sentido oculto* será la que obstaculice que el tratado de psicoanálisis se convierta en una novela analítica.

Una característica particular del *proceder de Freud* que destaca Kofman es que en su afán científico escoge a poetas y literatos —los que escriben ficciones— para encontrar apoyo y sostén para su singular creación, para su método. Nuestra autora entiende que Freud sitúa la ficción por encima de la ciencia o de la psiquiatría al elegir la literatura frente a estas disciplinas como la que puede ofrecer el testimonio de la verdad analítica y de sus procesos, puesto que en ellos se encuentra reflejado el conocimiento endopsíquico del autor<sup>130</sup>. Esta admiración y reconocimiento, como ya se desarrolló en el capítulo anterior también será fundamental en *Quatre romans analytiques*, pues, Kofman bajo ellos verá operando lo que llama la «violencia freudiana»:

[...] la construcción de ficciones teóricas a fin de volver inteligible el texto literario es el complemento necesario para el papel de prueba crucial que Freud le hace jugar dentro de un método experimental del que no es más que un momento: «la ficción» freudiana es una «mentira piadosa»<sup>131</sup>.

La violencia del método en el proceso de análisis textual se resuelve como necesaria si se considera que la belleza de un texto desviará la atención de donde debe mantenerse, como si la belleza encantara nuestros sentidos impidiéndonos ver la verdad. Aunque, según vimos, la belleza es esencial para que se pueda jugar el juego de las pulsiones en el escenario que el arte nos ofrece, como lugar donde las tres instancias psíquicas (yo, superyó, ello) logran apaciguar su peculiar y constante conflicto, en tanto espacio donde el adulto puede disfrutar sin escrúpulos de lo que de otra manera le estaría prohibido. Sin embargo, si se considera al texto como *objeto de estudio* y no como catalizador o propulsor de descargas pulsionales, hay que mantenerlo al margen para no caer en su seducción, para mantener la atención en lo *revelador*. En el texto al menos dos niveles de material para el análisis, a saber: por una parte, el revelador o principal y por la otra un *resto*, del que formaría parte el estilo del autor y la belleza particular de la articulación. El análisis, según el método, mantiene al margen lo secundario o residual y lo supera, al suprimir el velo poético y estilístico, en un ejercicio de sustitución de las metáforas por conceptos metapsicológicos. Tarea que implica la reducción del texto literario a otra cosa distinta. En consecuencia, nos encontraríamos un texto que al precio de eliminar aquello que causa el placer frente a la obra, revela la verdad; no obstante, el placer de la lectura no desaparece, simplemente adopta otra forma: el placer proporcionado por la belleza de estilo queda sustituido por el placer del conocimiento.

Con respecto de la «violencia interpretativa freudiana» cabría aún decir que no solo está supeditada a un deseo de saber, sino que Kofman sienta las bases para indagar en el deseo de establecer la verdad analítica a través del fantasma que comanda el deseo de Freud, «un fantasma de control y de reapropiación de sus predecesores [...] fantasma que mantiene al autor de ficción en un estado infantil, condenado a balbucear, hasta que sea tomado bajo

<sup>130</sup> *Supra*, pp. 153-156.

<sup>131</sup> «la construction de fictions théoriques afin de rendre intelligible le texte littéraire est le complément nécessaire au rôle de preuve cruciale que Freud lui fait jouer à l'intérieur d'une méthode expérimentale dont elle n'est plus qu'un moment : « la fiction » freudienne est un « mensonge pieux », *Quatre romans analytiques*, p. 16.

la tutela del padre del psicoanálisis»<sup>132</sup>. Así, la compulsión de Freud por desvelar el enigma, señalarlo y responderlo de una vez por todas, supone dos pasos, a saber: rescatar de un texto un enigma *supuesto* por Freud para desvelarlo. Debemos agregar que la elección de un texto frente a otro se da en tanto que tal o cual texto se pueda mostrar como auxiliar de la teoría psicoanalítica. Sobre este interés Kofman construye su perspectiva, dado que Freud reconoce en los textos literarios un conocimiento *balbuceante* —en minoría de edad, en estado de infancia— sobre lo psíquico, que toma como prueba y sustento de su particular creación, a saber, el método psicoanalítico. De tal manera, la literatura<sup>133</sup> aparece como un estadio anterior —en cuanto a desarrollo dirigido a obtener una verdad sobre lo inconsciente— al del psicoanálisis. En consecuencia, este será el que pueda dar cierto acabamiento a lo que se propone de manera tentativa en las manifestaciones literarias, lo que implica que la figura de Freud (y por extensión del analista dedicado a las producciones culturales) emerja como la de «padre tutelar». Kofman considera que esta posición no es el resultado de una actitud personal o de una ocurrencia específica de Freud, sino que es una actitud heredera de la tradición metafísica occidental, atravesada por un *fantasma de control* y de *reapropiación de los predecesores*, herencia marcada por un «gesto de dominio, sintomático de la filosofía, inaugurado por Aristóteles haciendo del mito la infancia de la filosofía»<sup>134</sup>.

Kofman, como vimos en múltiples ocasiones a lo largo del desarrollo de *L'enfance de l'art*, hace un minucioso y prudente análisis incidiendo en el perfil de *déconstructeur* de Freud, dado que contribuye, en buena medida, a acabar con conceptos metafísicos. Si bien es cierto, que estos mismos textos, bajo la mirada genealógica de Kofman, son puestos en relación con el *gesto*, la fuerza, la pulsión de dominio o el control. Freud parte de unos efectos con el fin de establecer unas causas explicativas, como, por ejemplo, ante un síntoma en el cuerpo —el efecto, el producto— encuentra sus causas en lo inconsciente, pues aquel síntoma remite a un conflicto ocasionado por una representación intolerable, cuyo monto de afecto ha sido desplazado al cuerpo; la energía ligada a él, tiene que separarse de aquella representación intolerable, para reprimirla y soportarla. Kofman, en un sutil paréntesis, que corre el riesgo de ser pasado por alto, expresa que esta causa puede ser o bien descubierta o bien construida, siendo indiferente para el análisis que se dé un caso u otro, porque en ambos, la violencia sigue operando, en el primero para encontrar bajo la capa superficial y secundaria la verdad latente en el interior del texto; en el segundo, porque la mutilación y desmembramiento estarían en relación con la llegada a buen puerto del proceso, esto es, de lograr establecer una causa construida a partir de esa selección precisa y oportuna efectuada entre los elementos del texto. En cualquiera de los dos procesos se opera en relación con la oposición forma y contenido, verdad y mentira, marcadas por la lógica tradicional y que se

---

<sup>132</sup> «un fantasme de maîtrise et de la réappropriation des prédécesseurs [...] Fantasme qui maintient l'auteur de fiction dans un état d'enfance, condamné à balbutier, jusqu'à ce qu'il soit pris en tutelle par le père de la psychanalyse», *ib.*, p. 18.

<sup>133</sup> Como vimos en el desarrollo de la teoría freudiana sobre el arte en el capítulo dedicado a *L'enfance de l'art*, Freud considera toda forma artística como manifestación de los mecanismos de lo inconsciente, y como tal, aparece cierta admiración hacia el artista, sea cual sea su campo de acción, porque sabe mucho más de lo inconsciente de lo podría sospechar, lo cual se extiende a todo tipo de manifestación artística. En este apartado nos centraremos en la literatura, dado que el análisis que propone Kofman tiene a esta por objeto.

<sup>134</sup> «geste de maîtrise, symptomatique de la philosophie, inauguré par Aristotele faisant du mythe l'enfance de la philosophie», Sarah Kofman. *Quatre romans analytiques*, p. 19.



perpetúan a lo largo de la tradición filosófica, deslizándose textos de Freud. Kofman, para desarrollar esta idea nos muestra lo que para ella sería la lectura paradigmática de reappropriación en tanto que ejercicio comandado por el *fantasma de control*, desarrollada bajo la mirada de Aristóteles, en específico, la localizamos en la lectura sobre sus antecesores.

## 6.2. *Le maître Aristóteles*

Al introducir la palabra francesa *maître* en el título de este apartado pretendemos hacer resonar todas las connotaciones que tiene esta palabra, ya que en castellano no disponemos de un vocablo tan rico en resonancias para abarcar todos los significados que aquí pretendemos. Por ello, diremos que con *maître* queremos calificar la figura de Aristóteles como el padre tutelar del pensamiento, como maestro, amo, dueño y señor. Además, en el ámbito del Derecho, se emplea como el título de los abogados, notarios y procuradores. Como adjetivo describe algo esencial o principal y lo primero entre otros; en relación con esto, también el que tiene la fuerza y la eficacia. Con esta breve descripción sobre la caracterización de Aristóteles como *le maître*, entramos en la propuesta de nuestra autora como relectura de Aristóteles, a la vez que como reescritura de Freud. Para ello, debemos tener en el horizonte la lectura del Estagirita sobre los presocráticos y Platón, que encontramos en el libro I de la *Metafísica*. En ella, Kofman considera que las doctrinas de los antiguos filósofos se verán reducidas y modificadas por el ejercicio de reescritura aristotélica, mediante el que toma de ellas todo aquello que ayude a Aristóteles a mostrar cuán cerca de la verdad se halla, es decir, todo aquello que sirva de aval y de apuntalamiento para su teoría.

Aristóteles presentará estas doctrinas de manera ordenada, lo que hace que su trabajo se convierta, para los que vendrán después, en una fuente rica y rigurosa del conocimiento de sus predecesores, como dice Hegel en *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía*<sup>135</sup>. En este ejercicio didáctico, hay algo particular de cada uno de los autores que no se deja *encajar* en la reescritura, a saber: su genialidad y su originalidad, patentes en su estilo y metáforas; indomables e inasumibles en un discurso que solo rescata lo *relevante*, de lo cual no participa la *manera de hacer* de cada uno de los autores que Aristóteles toma del pasado. El estilo de cada individuo no puede ser conceptualizado, no entrará en categorías universales. Por ello, en el transcurso de un proceso racional, siguiendo las leyes de la lógica, quedará al margen, sin considerar. De este modo, lo inapresable será considerado secundario, irrelevante y será atribuido, por otra parte, a dones naturales, como algo que nace espontáneamente por la propia naturaleza y carácter de este o aquel hombre. En vista de la marginación expresa del estilo, de la metáfora<sup>136</sup>, de lo literario, de lo poético en el texto, el concepto va tomando fuerza y poder, y llega a ser valorado por encima de metáforas, analogías, imágenes y todo aquello que no alberga sentido en sí mismo, sino que lo tiene en tanto que figura otra cosa. Esta valoración, que ya es un gesto de

<sup>135</sup> «Aristóteles es la más copiosa de las fuentes: este autor estudia expresamente y a fondo a los filósofos antiguos, principalmente en la primera parte de su *Metafísica* [...] Aristóteles tiene tanto de filósofo como de erudito, y podemos dar crédito a sus palabras», Hegel. *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía*. Trad., Wenceslao Roces. Vol. I, México: FCE, 1995, p. 154.

<sup>136</sup> Para una panorámica sobre la cuestión de la metáfora en la filosofía remitimos a: Ana María Leyra. «Retórica, poética y transfilosofía». *Poética y transfilosofía*. Madrid: Fundamentos, 1995.

dominio que implica, como vemos, privilegiar una de las *maneras de hacer*, es enlazada por Kofman con el derecho a la palabra, a la razón, al logos:

Por otra parte, solo el amo, el padre, el hombre, el Griego tienen el derecho a la palabra, al logos: la jerarquía ontológica, función de la realización más o menos acabada de la forma sustancial de la esencia, que va de la planta a Dios pasando por el animal y el hombre, y por el interior del mundo humano, del esclavo al filósofo, pasando por el bárbaro, la mujer y el niño, es paralela a una jerarquía cuyo criterio es la posesión o no de la razón y del poder tener la palabra: en la cumbre, el filósofo en el que la razón está en su grado de acabamiento más logrado; en lo más bajo, la planta y el animal desprovistos de palabra; entre los dos, el esclavo, pues su palabra es repetición de la del amo; el bárbaro que «croaa», el niño que balbucea, y la mujer cuya virtud por excelencia es la reserva de la palabra<sup>137</sup>.

La inferioridad del esclavo o de la mujer, viene determinada por la naturaleza *ser-mujer*, *ser-esclavo*; por el contrario, la naturaleza del niño le hace balbucear, pero de manera transitoria, puesto que una vez se convierta en adulto, dejará de hacerlo. Esta es la razón por la cual el lenguaje metafórico no queda radicalmente excluido de las consideraciones de Aristóteles: es un balbuceo, pero lleva el germen del saber filosófico, estando ya en él en potencia, siendo el propio Aristóteles el que pueda elevar el balbuceo —saber en potencia— a conocimiento —acto—, entendido como acabamiento, perfección, etc. Por este motivo, la metáfora en tanto que balbuceo, en tanto que saber en potencia, será también imperfección e implicará estado de infancia, así como de cierta minusvalía; asumida como resultado de supersticiones, de intuiciones, fruto de lo mitológico y resultado de procedimientos poco sofisticados. En la metáfora, casi de manera mágica, intuitiva, encontraríamos el concepto en estado embrionario, pero hasta que no se llega a un discurso articulado con conceptos, en vez de con metáforas, no podríamos hablar de la manera correcta —mejor— de expresar la verdad del mundo. *Le maître* Aristóteles, en este sentido, vendría a dar forma a la materia imperfecta que proporcionaría la metáfora heredada de sus predecesores, dándole sentido, convirtiendo los otros textos en conocimiento expresado en un lenguaje racional, que obedece a leyes y categorías de la lógica. Con ello, da lugar a una verdad en acto, frente a la verdad *escondida* en los poemas, en los mitos, en función de la traducción de un lenguaje confuso y polisemántico en un lenguaje claro y unívoco. Allí donde Nietzsche verá el síntoma de una vida afirmativa, continúa exponiendo Kofman, Aristóteles verá el germen, las pistas o huellas de los antiguos en su *auxilio* para apoyar su teoría.

Con respecto a la *valoración* de la metáfora, en *Tópicos* encontramos que Aristóteles sostiene que la metáfora es una manera de decir oscura; no obstante, si logra transmitir algo de conocimiento, si tiene significado es porque dice según la semejanza, a pesar de que no dice *lo que es* la cosa<sup>138</sup>. Se trata, por lo tanto, de un modo de expresión que distorsiona y

---

<sup>137</sup> «D'autre part, seuls le maître, le père, l'homme, le Grec ont le droit à la parole, au logos : la hiérarchie ontologique, fonction de la réalisation plus ou moins achevée de la forme substantielle de l'essence, qui va de la plante à Dieu en passant par l'animal et l'homme, et à l'intérieur du monde humain, de l'esclave au philosophe, en passant par le barbare, la femme et l'enfant, est parallèle à une hiérarchie dont le critère est la possession ou non de la raison et du pouvoir de parole : au sommet, le philosophe chez qui la raison est à son degré d'achèvement le plus accompli ; au plus bas, la plante et l'animal dépourvus de parole ; entre les deux, l'esclave dont la parole est répétition de celle du maître ; le barbare qui « coasse », l'enfant qui balbutie, et la femme dont la vertu par excellence est la réserve de parole», *Quatre romans analytiques*, p. 21.

<sup>138</sup> «pues todo lo que se dice en metáfora es oscuro», *Tópicos*, VI, 139a, 34. «En efecto, la metáfora hace de alguna manera cognoscible lo significado gracias a la semejanza (pues todos los que metaforizan lo hacen de acuerdo con alguna semejanza); esto último, en cambio, no hace cognoscible la cosa», *Tópicos*, VI, 140a, 9-12.

enturbia con su dependencia de la voluptuosidad sensorial. Se presenta de esta manera frente al concepto, el cual sí logra expresar *propriamente* (de modo limpio y correcto) lo que es, sin ser producto de la imitación, de la semejanza, ni de la imagen. Con todo, Kofman destaca que la operación de dominio de Aristóteles consiste en declarar a sus antecesores, a pesar de que utilizaran un lenguaje metafórico, impropio y oscuro, como los anunciadores de la verdad aristotélica y emergen bajo esta mirada como el auxilio a su teoría, como prueba de su veracidad. Lo que queda fuera de este propósito, será lo secundario y desdeñable, siendo producto del balbuceo, del estilo que hace de la belleza seducción, literatura vacía:

La operación de dominio consiste en declarar que los predecesores son interesantes porque ellos anuncian y confirman por adelantado la verdad aristotélica. Todo el resto es literatura vacía. La violencia consiste en imponer al mito y a la metáfora el *arché* de la filosofía y del logos, en absorber la originalidad de cada filósofo en la identidad de la filosofía aristotélica<sup>139</sup>.

Frente a la polisemia de la metáfora aparece la univocidad del sentido propio, único, que se daría en el lenguaje verdadero, esto es, el filosófico. Las metáforas poéticas por exceso de sentido carecen de él —del único, y según esto, del válido, es decir, *del sentido propio*—. La univocidad del *sistema* de Aristóteles es lo que permite una filosofía como estado adulto del conocimiento, cumbre de la jerarquía de los saberes, y por ello, lugar privilegiado, *manera de hacer* privilegiada, desde la que es legítimo imponerse a las formas inferiores, poniendo al resto de saberes al servicio del proceder filosófico.

En este decir prearistotélico, el Estagirita lee, la revelación de verdades del mundo sin que sus autores supieran lo que estaban diciendo, y halla en él la confirmación de la verdad de su pensamiento. Así, su teoría es el criterio para distinguir en este decir anterior, lo que es válido de lo que no lo es, de lo que es metáfora más o menos próxima a la verdad de la que es simplemente expresión del estilo de un autor, para distinguir lo que es filosofía de lo que es pensamiento mítico. Gracias a este criterio, que se confunde con el de verdad, quedaría legitimado el filósofo Aristóteles para diseccionar, seleccionar y conservar aquello valioso que estaba por descubrir en los otros *decires*<sup>140</sup>. Kofman interpreta este ejercicio de reescritura desde un gesto de abuso de poder, de fuerza o de violencia en el encauzamiento de los textos que restablece la conexión con lo que allí se dice y la verdad, y que traduce lo impropio a lo propio, la pluralidad de sentido a un sentido unívoco. De esta manera, Aristóteles propone un juego y unas reglas, que posteriormente la tradición filosófica dominante ha seguido, ocultando el juego mismo, afinando cada vez más los conceptos, reclamando la autoridad del logos, del sentido único, de la forma, de la esencia. Lo que conduce a considerar que cada uno de los que han emprendido la tarea de hacer de tutor de los predecesores o de aquellos que sabían sin saber y que balbuceaban han participado de este gesto de dominio. Maestros, tutores, pastores: *les maîtres*. En este gesto que comienza con Aristóteles, Kofman ve la inauguración de una concepción, de una mirada sobre lo pasado como inferior en desarrollo racional de la que es deudora toda la metafísica:

<sup>139</sup> «L'opération de maîtrise consiste à déclarer que les prédécesseurs ne sont intéressants que parce qu'ils annoncent et confirment comme par avance la vérité aristotélicienne. Tout le reste est littérature creuse. La violence consiste à imposer au mythe et à la métaphore l'arché de la philosophie et du logos, à absorber l'originalité de chaque philosophe dans l'identité de la philosophie aristotélicienne», *Quatre romans analytiques*, p. 23.

<sup>140</sup> A pesar de ser un significado en desuso, «decir» también hace referencia a una composición poética que no estaba destinada al canto.

[...] la historia es siempre, por ella, la historia de la verdad, de su desarrollo, del relevo de un filósofo por otro, de un soldado mal entrenado por otro mejor. Pero como ningún filósofo es Dios, la ruptura entre el logos y el mito no se concluye nunca, la filosofía sigue siendo un poco «mentirosa», un poco poeta. La oposición del mito y de la filosofía, de la metáfora y del concepto no puede ser señalada por Aristóteles si no es mediante un conjunto de metáforas<sup>141</sup>.

Pues para nuestra filósofa, quizá, la «teoría», lo teórico, lo conceptual, etc., no sea más que una metáfora.

### 6.3. Del maestro metafísico al metafórico

El primer problema que se nos presenta a la hora de comenzar este apartado es consecuencia de que considerándolo imprescindible para el desarrollo de nuestra tesis, somos conscientes de que viene a quebrar el orden mismo de nuestro trabajo. Un orden que no responde a una exigencia biográfica ni cronológica de la autora o de sus obras. Tampoco servirá de texto central, alrededor del cual articular el resto de nuestras consideraciones. Se trata, más bien, de un orden exigido por los textos mismos, atendiendo a la coherencia interna del tejido que Kofman elabora. Nuestra filósofa es una gran estudiosa del pensamiento nietzscheano, aunque con pesar y quizá con cierta culpabilidad, tuvimos que dejar fuera de la investigación grandes obras como lo son *Explosion I* y *Explosion II*, en las que Kofman esboza la novela familiar de Nietzsche a partir del *Ecce Hommo*<sup>142</sup> o en las que ensaya, lo que podríamos llamar la apología de Nietzsche<sup>143</sup>, así como la cuestión de la figura del dios de los judíos a lo largo de sus obras<sup>144</sup>. A pesar de ello, no queremos ni podemos —obedeciendo a fundamentaciones con respecto a la metodología y la didáctica de nuestra exposición— dejar fuera su obra titulada *Nietzsche et la métaphore*<sup>145</sup> (Nietzsche y la metáfora), puesto que aquí aparecen figuras y conceptos que serán recurrentes y radicales para aproximarnos al pensamiento de Kofman.

El título de este apartado no tiene tanto que ver con el psicoanálisis —aunque desde luego, nunca desaparezca de la manera de Kofman de relacionarse con los textos— ni con las obras literarias concretas analizadas por Kofman, ni con el pensamiento de lo femenino, es decir, que no trata de ninguno de los tres ejes fundamentales de nuestra investigación. Sin embargo, es fundamental con relación a lo que nuestra autora plantea para abordar su pensamiento, dado que lo que propone como «metáfora» estará presente en cada una de sus reescrituras, colocándose a la base de toda interpretación y, por tanto, de toda construcción kofmaniana. Por esta razón, hemos de abordar su desarrollo, aun al precio de quebrar y fragmentar la armonía de nuestro trabajo. Esta tesitura supone que resulte problemática la decisión del lugar que la siguiente reflexión va a ocupar en nuestra tesis, pues, la situemos donde la situemos, ha de estar presente y al mismo tiempo al margen;

---

<sup>141</sup> «L'histoire est toujours, pour elle, l'histoire de la vérité, de son développement, de la « relève » d'un philosophe par un autre, d'un soldat mal exercé par un autre qui l'est davantage. Mais parce qu'aucun philosophe n'est Dieu, la rupture entre le logos et le mythe n'est jamais achevée, le philosophe reste toujours un peu un « menteur », un peu poète. L'opposition du mythe et de la philosophie, de la métaphore et du concept n'a pu être marquée par Aristote lui-même que grâce à un ensemble de métaphores», *Quatre romans analytiques*, p. 30.

<sup>142</sup> *Explosion I: De l'« Ecce Hommo » de Nietzsche*. París: Galilée, 1992, y *Explosion II: Les enfants de Nietzsche*. París: Galilée, 1993.

<sup>143</sup> *Nietzsche et la scène philosophique*, París: Galilée, 1986.

<sup>144</sup> *Le Mépris des Juifs*, París: Galilée, 1994. Traducción al castellano: *El desprecio de los judíos: Nietzsche, los judíos y el antisemitismo*. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2003.

<sup>145</sup> Sarah Kofman. París: Payot, 1972.

aunque el pensamiento nietzscheano no sea nuestro tema de desarrollo, ni nuestro lugar de partida en esta investigación. No obstante, sí es un objetivo aquí estudiar el pensamiento de nuestra autora y localizar los nudos vertebrales de su obra para el despliegue de la riqueza de sus lecturas y de sus escrituras. En consecuencia, la elección final de interrumpir la exposición acerca de *Quatre romans analytiques* viene dada por la oportunidad que nos brinda una lectura sobre la confrontación tradicional entre concepto y metáfora, en la que seguiremos indagando a través de la relectura de *Nietzsche et la métaphore*.

### 6.3.1. Hacer y devenir

Kofman es consciente de que la empresa que inspira sus palabras en este texto es compleja, ya que no se trata únicamente de escribir sobre Nietzsche, sino que se trata de pensar sobre la metáfora, lo que conlleva el riesgo de cometer un abuso de poder sobre los textos, al reducir sus imágenes, su potencia, sus tonos... reduciendo la metáfora a concepto, por lo que nuestra autora asume el peligro de convertirse en la *maîtresse* Kofman, guiada por un cierto tipo de filosofar, centrado en la abstracción y en el concepto, cobijados en la universalidad que brindan. En efecto será *maîtresse* Kofman si entendemos que esta manera del *hacer filosófico* se opone al *hacer poético*, campo fértil de la metáfora, de lo sensual, de lo evocador, ámbito en el que la objetividad *ni está ni se la espera*.

Sin embargo, esta consideración implica aceptar que existen límites rígidos entre un hacer y otro, además de que, por extensión, supone la admisión de que solo hay un tipo de filosofar. Kofman ensaya, en todos y en cada uno de sus textos, como si los folios y cuartillas fueran ese espacio donde se brindan las condiciones ideales para relatar y construir, analizar e interpretar, llevar a cabo otro hacer filosófico, que posibilite la simpatía y la amistad entre poesía y filosofía. Precisamente, porque en última instancia el asunto de si se trata de una manera u otra de hacer, para nuestra autora, queda reducido a una cuestión de gusto o de estilo. Por tanto, el empeño de nuestra pensadora será fragmentar el sentido de «único», de «propio» y, finalmente, la perspectiva que coloca al concepto por encima de la metáfora. De nuevo, aparece aquí la dificultad, pues, ¿cómo lograr una suerte de equilibrio entre el escribir conceptualmente y no acabar con las perspectivas, con las metáforas, con los estilos; siguiendo la estela de Nietzsche? La respuesta de Kofman será recolocar en el seno del concepto la pluralidad y la multiplicidad —desde los desarrollos de Nietzsche—. Al respecto, escribe la autora:

Escribir conceptualmente sabiendo que el concepto no tiene más valor que la metáfora, que él mismo es un condensado de metáforas, escribir exponiendo su escritura a un desciframiento genealógico, me parece más nietzscheano que escribir metafóricamente denigrando el concepto y proponiendo la metáfora como norma. Es condenable la tiranía bajo todas sus formas<sup>146</sup>.

Una tiranía en la que puede caer la filosofía si impone el hacer filosófico por encima de cualquier otro discurso, bajo la pretensión de hacerse con el control absoluto del saber-hacer, con lo que disfraza el valor como evaluación de valor absoluto como inamovible,

<sup>146</sup> «Écrire conceptuellement tout en sachant que le concept n'a pas plus de valeur que la métaphore, qu'il est lui-même un condensé de métaphores, écrire en exposant son écriture à un déchiffrement généalogique, me semble être plus nietzschéen qu'écrire métaphoriquement en dénigrant le concept et en proposant la métaphore comme norme. Est condamnable la tyrannie sous toutes ses formes», *Nietzsche et la métaphore*, p. 11.

único y verdadero, que solo puede venir garantizado por la consistencia de las cosas, por su profundidad, por su esencia, por el *quid*. Por lo mismo, a partir de Nietzsche, y con los ulteriores desarrollos que parten de él, no podremos tratar de encontrar la verdad en los textos, sino ver en ellos construcciones e interpretaciones que aportarán una perspectiva desde la que contemplar, no ya las formas o las esencias, sino el devenir, para lo cual, ellas mismas han de ser devenir.

### 6.3.2. Lo vulgar de la lengua

Nietzsche ríe y juega con la escritura, y muestra un nuevo arte de interpretación del mundo. Un juego óptico, de perspectivas, ángulos y distancias. Su risa rompe las oposiciones al poner de manifiesto la impotencia y la impostura de los géneros y categorías, puesto que ninguna lengua puede postularse como la apropiada para la interpretación del mundo, de ahí su vulgaridad. Que digamos que la lengua es vulgar o que planteemos lo vulgar de la lengua, en un primer momento apunta a un uso común, sin especialidad o particularidad, lo que conecta con la segunda acepción de vulgo: ‘Conjunto de las personas que en cada materia no conocen más que la parte superficial’<sup>147</sup>. Este significado nos resulta interesante en el contexto de la interpretación de los textos nietzscheanos, dado que implica directamente un conocimiento superficial —de la superficie de las cosas—, porque según el planteamiento del alemán no habría más que superficie, sobre la cual, el ser humano proyecta sus fantasías y construcciones; con lo que, si asumimos que en las cosas por sí mismas no hay nada, sino que lo ponemos nosotros, no podremos hablar más que de manera vulgar, o sea, de manera impropia.

Considerar la vulgaridad e impropiedad de la lengua supone que no hay correspondencia entre lo que se dice sobre lo que se dice, dado que si la hubiera se hablaría propiamente, con conocimiento, con profundidad. A su vez, de la no correspondencia, deriva que no haya posibilidad de traducción entre lo uno y lo otro. Dicho de otra manera, si consideramos la traducción como expresión de lo que se dice en una lengua —en este caso la del mundo, la de las cosas, expresada/expresión en/de su ser— a otra —la nuestra en tanto que seres humanos—, partiendo de la premisa, como hace Kofman, no de que no hay *expresión del ser de las cosas*, sino de que no hay cosas si no las pone el ser humano antes, no puede haber posibilidad de traducción de la lengua escrita en el mundo a otra lengua, si no se escribe antes ese mundo. La posibilidad de traducción permanecería abierta tan solo si se considera estrictamente su raíz latina, lo que implica partir de la base de que «traducir» apunta a ‘hacer pasar de un lugar a otro’<sup>148</sup>, convirtiendo una cosa *supuesta* en nuestra suposición sobre la cosa, mudando, transformando lo que recibimos en lo que construimos. En consecuencia, Kofman hablará de trasfiguración, transposición de lo que en los primeros textos de Nietzsche aparece bajo el nombre de la «melodía»<sup>149</sup> del mundo a la lengua imperfecta o vulgar de la palabra.

---

<sup>147</sup> DRAE, «vulgo».

<sup>148</sup> Íd.

<sup>149</sup> «Pero nosotros consideramos la canción popular ante todo como espejo musical del mundo, como melodía originaria, que ahora se procura una manifestación onírica paralela y la expresa en la poesía. *La melodía es, pues, lo primero y universal*», Friedrich Nietzsche. «Nacimiento de la tragedia». O. C. Vol. I. Intro., trad., y notas de Joan B. Llinares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Madrid: Tecnos, 2011, p. 356.

### 6.3.3. Pretender la verdad del mundo

La palabra y, por extensión, el hacer filosófico-conceptual son incapaces de expresar los tonos del mundo que se mantiene indescifrable:

[...] por ello, el *lenguaje*, en cuanto a órgano y símbolo de las apariencias, nunca ni en ningún lugar puede extraverter la interioridad más honda de la música, sino que, tan pronto como se lanza a imitar a esta, queda siempre únicamente en un contacto externo con ella, mientras que su sentido más profundo no nos lo puede acercar ni un solo paso, aun con toda la elocuencia lírica<sup>150</sup>.

A pesar de no poder verter, traducir, de un lenguaje a otro, lo que parece evidente es el empeño de hacerlo. La vida se impone de esta manera, impactando sobre seres nacidos en la inopia, en la indigencia y en la ignorancia. En su peligrosidad, el riesgo que supone el propio movimiento que es el vivir, los nacidos en el desamparo reciben impactos, tienen percepciones producidas por la excitación nerviosa del golpe en el organismo. Ante esto, para Nietzsche caben dos primeras representaciones del impacto que atenderán a placer o dolor, que como primeras en el tiempo —anteriores a toda figuración o desarrollo— acompañarán a las representaciones posteriores. A partir de percibir placer o dolor se configura la esfera simbólica, es decir, la construcción de las cosas más inmediatas para llegar a las más abstractas y generales, que trata de comprender el devenir. Comprender es aquí, tanto tratar de ceñir y rodear, contener y poner límites (categorías, géneros, especies...) como entender encontrando justificación y razones, colocándolas allí donde Nietzsche solo verá fuerzas en movimiento. Placer y dolor, sin más representación, se expresan en un lenguaje universal, por medio de sonidos y gestos, sin intervención de las palabras, marcados por su tonalidad, por su ritmo, etc., los cuales serán el eco de placer o de dolor. De entre todas las maneras de comunicar, la de la música y la de la danza dionisiacas, inseparables la una de la otra, serán las *más adecuadas* por ser melódicas, rítmicas. El poeta lírico transforma los sonidos en imágenes. Es en un lenguaje figurado aparece la metáfora, por lo que Kofman considera que:

Aquí, la metáfora no debe ser comprendida como una figura retórica, sino como «imagen sustitutiva que el poeta percibe realmente en el lugar de la idea», espectáculo viviente al cual asiste. El genio lírico expresa a su manera lo que el músico dionisiaco, sin haber recurrido a la imagen, es capaz de hacer resonar identificándose con el eco primitivo del mundo<sup>151</sup>.

El poeta lírico expresa a través del recurso de la imagen-metáfora, mediante la cual pretende hacer resonar ese eco, en su primer impacto como placer-dolor para nosotros. La metáfora, entonces, es una imagen que llega como sustitución, una transposición, o sea, que pone algo en un lugar diferente, un lugar donde no había más que lo provocado por la urgencia de la vida, placer y dolor. Desde la expresión metafórica, en imágenes, en figuras, que son las primeras construcciones, interpretaciones, mirada constitutiva, aparecerán las palabras, los conceptos, las ideas, las teorías, las leyes, etc. La metáfora supone un salto: pasar de algo que era del orden del sonido y del movimiento, a otro orden, el de la imagen, cambiante pero más fija que el sonido, que el gesto. Este salto vuelve a hacer patente la

<sup>150</sup> *Ib.*, p. 74.

<sup>151</sup> «La métaphore ne doit pas être comprise ici comme une figure de rhétorique, mais comme « une image substitutive que le poète aperçoit réellement à la place de l'idée », spectacle vivant auquel il assiste. Le génie lyrique exprime à sa manière ce que le musicien dionysiaque, sans avoir recours à l'image, est capable de faire résonner en s'identifiant à l'écho primitif du monde», *Nietzsche et la métaphore*, pp. 19-20.

imposibilidad de traducción perfecta, de pasar de una lengua a otra, dado que son maneras distintas, que no participan entre ellas, ni existe la posibilidad de una piedra de Rosetta que permita establecer las equivalencias entre un código y otro, puesto que para que hubiera equivalencia tendría que haber igualdad entre las partes que garantizase el traspaso de una lengua a otra de modo perfecto. Por ello, tanto placer como dolor, así como el resto de respuestas y construcciones que surjan desde aquí serán sustitutas de algo que no aparece como cosa, que no se representa considerando su «en sí», dando lugar a la transmutación, convirtiendo, ahora sí, lo que no era una «cosa» en cosa. Así, leemos en el párrafo 301 de *La gaya ciencia*:

*Ilusión de los contemplativos.* [...] Lo que en el mundo actual tiene valor no lo tiene en sí por su naturaleza —la naturaleza carece siempre de valor: sino que en un momento se le ha dado, donado un valor, ¡y hemos sido *nosotros* los dadores, los donantes! [...] Pero precisamente este saber nos falta, y si en un instante lo atrapamos, en el siguiente ya lo hemos vuelto a olvidar: desconocemos nuestra mejor fuerza<sup>152</sup>.

Bajo el dominio de la embriaguez apolínea, lo dionisiaco quedará reprimido y olvidado, lo que supone que la forma, los límites y el orden se imponen sobre lo que no los tiene. Esto implica que lo representativo queda por encima de lo intuitivo y, por extensión, el texto, la palabra, sobre la música. Con esta primacía se pone en juego la creencia en un nuevo poder que toma su fuerza de lo recitativo como vuelta al origen o como reconquista de lo auténtico, suponiendo, por un lado, un lenguaje original, primero, verdadero al que retornar o que recuperar, y, por otro, que se pueda superar la vulgaridad del habla. Ambas suposiciones implican entregar la vida a la dependencia de un estado idílico en el que todo sería perfecto, haciendo innecesaria la interpretación y la transposición, puesto que ya se estaría en el lenguaje ideal y unívoco, en virtud del cual se podría segar todo intento de ensayar la pluralidad de sentidos, impidiendo la proliferación y multiplicación de metáforas e imágenes a partir de prismas, perspectivas o interpretaciones infinitas. De esta manera, se revela una estrategia que entrega la vida al menosprecio de lo sensual en pos de lo teórico, de lo representativo, mortificando el sentir más inmediato —olvidando, por tanto, las formas fundamentales para Nietzsche de representación, placer, dolor; lo que, como apunta Kofman, «marca el triunfo de Sócrates o de Cristo sobre Dionisos, del nihilismo sobre la afirmación de la vida, del esclavo sobre el amo»<sup>153</sup>. Frente a la embriaguez apolínea, que se convierte en una especie de obsesión por las palabras, por lograr decirlo todo, encontramos la embriaguez dionisiaca, estado marcado por la sensibilidad, por la excitación exagerada de afectos o inclinaciones, o, incluso, de un órgano o parte del cuerpo, sobre todo del oído, pues es la parte del cuerpo que más relación tendrá con el arte privilegiado en los primeros textos de Nietzsche, la música.

La música, reforzada por su vinculación con lo dionisiaco, aparecerá como el arte privilegiado que permitirá un contacto con la melodía universal. Sin embargo, ¿cómo no caer en la misma ceguera que encontrábamos en la embriaguez apolínea privilegiando la música como manera de hacer que nos permite alcanzar un lenguaje original? Si tan solo se sustituye una figura por otra, un hablar por un escuchar, una palabra por un gesto sería la misma tiranía. Kofman, para contestar esta pregunta y salvar el problema, recurre a la figura

---

<sup>152</sup> O.C. Vol. III, p. 840.

<sup>153</sup> «marque le triomphe de Socrate ou du Christ sur Dionysos, du nihilisme sur l'affirmation de la vie, de l'esclave sur le maître», *Nietzsche et le métaphore*, p. 23.



de Dionisos, recordando la persecución que sufre por los titanes<sup>154</sup> bajo el mandato de Hera y recupera la imagen del dios despedazado<sup>155</sup>. Dionisos en su huida expresa lo múltiple y la capacidad de metamorfosis, al cambiar de forma animal. Cuando es apresado y despedazado, es lo múltiple en cuanto lo disperso, lo separado, —hecho trozos por la voracidad de los titanes— perteneciendo a lo uno. En su renacer, volverá a ser uno, pero albergando en su origen la multiplicidad. Dionisos en su multiplicidad y desenfrenada voluptuosidad irrigadora de vida permite que cada arte (manera, modo) —también el filosófico— sea fecundado en ese desenfreno. Si se toma la figura de Dionisos para contribuir a la construcción de la interpretación, en su embriaguez, se pierde toda propiedad, todo «de suyo» o todo «sí mismo», sucediéndose una cadena infinita de formas, figuras, metáforas de metáforas. Que se pierdan los límites *respectables* y *medibles* —es decir, de acuerdo con algún tipo de legalidad— supone, además, perder los límites del yo, la única manera de romper con la jerarquía, con los géneros y con las especies, así como que el anhelo de idilio se diluya en esa cadena de transformaciones metafóricas. Un anhelo que lleva a la petrificación del mundo, a la mortificación de la vida.

A este nivel, la metáfora se funda sobre la unidad ontológica de la vida, cuya figura es Dionisos. Pero si hay metáfora es porque esa unidad siempre está ya fragmentada y solo puede ser reconstruida por transposición simbólica en el arte. La metáfora permite, más allá de la separación individual, simbolizada por el descuartizamiento de Dionisos, reconstruir la unidad originaria de todos los seres, simbolizada por la resurrección del dios<sup>156</sup>.

La metáfora supone la pérdida de lo «propio», que implica tanto la pérdida del yo —disolución del yo en la embriaguez dionisiaca—, como la pérdida del «objeto en sí» —pues, no se puede separar en especies y géneros, no hay límites separadores absolutos entre el sujeto y el objeto—. Así:

El dios festivo y orgiástico es a la vez la divinidad cruel de la dispersión y el despedazamiento que ya Eurípides describe. En la mitología griega Dionisos termina siendo el dios de la muerte, debido a que su culto implica, tanto la pujanza de la creación, cuanto la dispersión en el todo primordial<sup>157</sup>.

La condición para poder metaforizar, la entiende Kofman desde este punto como el desprendimiento de toda concepción que instaure un yo frente al resto de cosas, olvidándose de la prepotente (pero necesaria defensa como afirma Freud) del yo, para

<sup>154</sup> El mito órfico de la muerte de Dionisos a manos de los titanes cuenta que Hera, celosa por la relación de Zeus y la madre de Dionisos, Sémele, quiere acabar con su vida. Para lograrlo decide enviar a los titanes tras él. Dionisos huye transformándose en un animal y otro, hasta que finalmente le dan caza bajo la forma de toro. Es descuartizado y devorado. Zeus interviene antes de que lo engullan por completo y logra salvar el corazón de Dionisos. Dependiendo de la versión del mito, encontramos que Sémele lo come el corazón y se queda embarazada, gestando de nuevo al dios; que lo salva Rea, Atenea o Deméter; o que el propio Zeus guarda en su muslo el corazón, donde se gestará el dios. Cf. Marcel Detienne. *La muerte de Dionisos*, trad., Juan José Herrera. Madrid: Taurus, 1982, pp. 131 y ss.

Para una figuración simbólica de la creatividad en Dionisos: Ana María Leyra. *Poética y transfilosofía*. Madrid: Fundamentos, 1995, pp. 59-61.

<sup>155</sup> De hecho, Plutarco afirma que Dionisos es Osiris, además, vinculados además por su fuerza reproductora y fertilizadora, como imagen de la voluptuosidad de la vida, de la exuberancia del incremento y del desenfreno de fertilidad en el mundo. Cf. Plutarco, «Sobre Isis y Osiris», *Obras morales y de costumbres*, vol. VI. Madrid: Gredos, 1995, §§34-35, p. 125.

<sup>156</sup> «A ce niveau la métaphore est fondée sur l'unité ontologique de la vie dont la figure est Dionysos. Mais s'il y a métaphore c'est que cette unité est toujours déjà morcelée et ne peut être reconstituée que transposée symboliquement dans l'art. La métaphore permet par-delà la séparation individuelle, symbolisée par le dépècement de Dionysos, de reconstituer l'unité originaria de tous les êtres, symbolisée par la résurrection du dieu», Sarah Kofman. *Nietzsche et le métaphore*, p. 26.

<sup>157</sup> Ana María Leyra. *La mirada creadora*. Barcelona: Península, 1993, p. 78.

prestar oídos a lo que no lo es. La pérdida del yo, sin duda de regusto dramático, supone una ganancia: la ligereza. El mundo y sus cosas pierden peso. Asumir como intraducible lo que pasa en él es defender las representaciones que aparezcan en la esfera de lo simbólico como impropias, puesto que no son del mundo, ni son el mundo. Con esta posición con respecto de la metáfora, Nietzsche-Kofman tratan de romper con la tradición que viene desde Aristóteles, que la considera como inferior al concepto, pues muestra la incapacidad de expresar adecuadamente algo. La metáfora mediante analogía, según Aristóteles, tratará de *hacer ver*, mostrar, lo que se quiere decir, pero de manera impropia e inadecuada. En el lenguaje metafórico no cabe la adecuación ni lo propio, solo lo figurado, y, por esto mismo, queda fuera del juego de la verdad, establecido en torno a la esencia, a la naturaleza, que portan las cosas en su seno. Esto permite que, por medio de una definición que explicita el género de la cosa y su diferencia específica, se dé a conocer la cosa de manera perfecta puesto que exhibe su esencia, es decir, lo que es. En el sistema de Aristóteles esto es posible, ya que las cosas se pueden catalogar en especies y en géneros según estas esencias, pero Nietzsche pretende acabar con esto, sosteniendo que el género y la especie, así como la esencia no dejan de ser metáforas, vale decir, transposiciones de algo que propiamente no es así o no es eso, sino otra cosa.

#### 6.3.4. Lenguaje primordial

Kofman sostendrá —al igual que el propio Nietzsche— que, al dar un valor especial a esta expresión no mediada como expresión más cercana a la melodía universal —dado que palabra encierra en la carcasa que será el concepto la melodía del mundo—, se la estará privilegiando sobre otras. Con ello, se seguirá el patrón establecido por la metafísica, al perpetuar una jerarquía establecida entre diferentes lenguajes que pretenden ser la mejor transposición de lo que ocurre en el mundo. Teniendo esto en consideración, Kofman no niega que en los primeros textos de Nietzsche —de hecho, él lo reconocerá— no se termine de romper con la tradición, ya que aparece una metáfora privilegiada, una primera metáfora de metáforas y, en este sentido, podría legitimar una jerarquización de imágenes o transposiciones, visto que si es primera implica que podrá mostrar o indicar algo mejor que otras, como si en ella apareciera algo original del mundo —si no, ¿en referencia a qué sería primera? ¿qué lo podría garantizar?—. Esta metáfora es la figura de Dionisos, privilegiada porque sus maneras casan mejor con las del mundo. En el canto-danza dionisiacos se capta mejor ese lenguaje universal del mundo, en la fusión que los caminos de Dionisos ofrecen con el mundo, se encuentra la comunión. Empero, Kofman señala que, se destaca algo así como una esencia o da señales de cierto lenguaje del mundo, y escribe que:

Nietzsche hace de la «metáfora» una noción operativa fundamental, en estas obras [desde los primeros escritos hasta 1873, con la publicación de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*], donde él parece, precisamente, admitir todavía una esencia íntima de las cosas, independiente de la metáfora que la simboliza. En los textos últimos, la noción de metáfora, después de haber servido, gracias a su generalización, a deconstruir lo «propio», perderá su importancia estratégica<sup>158</sup>.

---

<sup>158</sup> «Nietzsche fasse de la “métaphore” une notion opératoire fondamentale, dans ces œuvres où il semble précisément encore admettre une essence intime des choses, indépendante de la métaphore qui la symbolise. Dans les ultérieurs, la notion de métaphore, après avoir servi, grâce à sa généralisation, à déconstruire de le « propre », perdra de son importance stratégique», *Nietzsche et le métaphore*, p. 29.

Pierde su importancia estratégica porque ya no queda al servicio de avalar una teoría o posición. A partir de estas últimas reflexiones, transformación, transfiguración, transposición, será lo que ocurre en el «texto», en la «interpretación», con lo que deja de pretenderse apuntar a esencias o formas que garanticen lo supuesto, apareciendo bajo este prisma como lo puesto, en el ejercicio metafórico, transformador o transfigurador, del ser humano. Al quitar el sustrato y garantía de las cosas, nada asegura que algo sea lo que es y no otra cosa, y se abre la posibilidad de dar el salto del juego de verdad a un juego de palabras, en el cual, lo que aparezca no lo hará por sí, sino por una mirada creadora, que teje un relato, un texto interpretativo, en el que no se apela a la esencia o melodía del mundo, sino a la fuerza constructora y destructora que es la forma de la actividad humana.

Al perder la metáfora su papel estratégico como forma privilegiada de revelar la melodía del mundo, se desvanece el peso de lo propio, pues, en este nuevo tablero, no importa que algo sea o no de una determinada manera, sino la valoración o la interpretación que se le dé. Por tanto, lo propio será producto de la voluntad de poder, de la fuerza artística, de la fuerza interpretativa. Como consecuencia se desprende que en este planteamiento no rige el criterio de la adecuación con la realidad. Dado que solo viene garantizada si tiene como referencia la esencia, queda imposibilitado el «decir propiamente», tanto en filosofía, como en ciencia o cualquier otro ámbito. Con ello, Kofman considera que Nietzsche abre un nuevo camino para el filosofar, utilizando deliberadamente las metáforas para tratar de desenmascarar otras metáforas disfrazadas de reales constitutivos y no construidos. Aunque este tipo de filosofía no es desconocido, pues ya vibraba en los presocráticos.

### 6.3.5. El abismo de la metáfora

La figuración del abismo en Nietzsche es harto compleja, pero de momento, diremos con Kofman que marca una ruptura radical entre dos elementos, no solo dos etapas históricas, sino que es el *reflejo metafórico* del «*pathos* de la distancia». El abismo presenta la separación de dos tipos de vida: una voluptuosa y la otra mortecina; una activa, enriquecida, con poder, en crecimiento, y la otra, reactiva, empobrecida, débil y enferma. La primera se nutre en la pluralidad de la metáfora, en su belleza multiplicadora; la segunda, vampirizada y vampirizadora, en la mortaja del concepto. Este abismo, que es separación también es olvido de lo engullido por él. Su vacío representa una separación radical impuesta por el triunfo del ideal ascético que apunta al olvido de la metáfora, de las *maneras de hacer* presocráticas, de lo vivificante del aforismo, de la expresión de la fuerza afirmativa, de los instintos de vida. A su vez, esta metáfora implica una concepción *tipológica* de la historia —aquí como una de las metáforas del tiempo y en movimiento—, no evolucionista<sup>159</sup>, con lo que no se podría hablar ni de una meta, ni, por tanto, de ningún progreso. Hablar de abismo es hablar de separación radical tanto de tipos, de vidas, como de tiempos y todas aquellas manifestaciones que surjan como cristalizaciones, condensaciones de la actividad humana. Esto nos separa de la concepción del tiempo como lineal y conlleva la visión de las épocas históricas como singularizaciones, diferencias, en el seno del eterno retorno, pues «el tiempo no es un desarrollo irreversible a partir de un origen y orientado hacia un fin determinado; es un juego rítmico entre fuerzas adversas que prevalecen alternativamente,

<sup>159</sup> «A una historia “evolucionista” Nietzsche sustituye una lectura tipológica». «A une histoire «évolutionniste», Nietzsche substitue une lecture typologique», *ib.*, p. 37.

construyendo y deconstruyendo inocentemente el mundo»<sup>160</sup>. Un juego, entonces, cuya sucesión de fuerzas implica el dominio de unas y la represión de otras en un movimiento eterno.

Para Nietzsche, el concepto es el olvido de la metáfora, producido por el uso y el desgaste de la metáfora. Kofman destaca el uso monetario de la palabra desgaste (emplea *usure* en su texto), que, además, refiere a ‘deterioro’ y, en este sentido a ‘pérdida’, pero también, a la ganancia como aumento, como usura en el sentido de interés y ganancia de un préstamo. Resumiendo, el concepto de «olvido» como *usure*, implica que la ganancia — olvidar que «mundo» *para nosotros* se trata de un juego de palabras— y la pérdida —que se trata de eso y no de otra cosa— está unida a un concepto lineal del tiempo, en el que lo que queda atrás, lo hace para siempre, habiendo quedado superado por una nueva etapa. Kofman sostiene que el olvido es originario. La ambivalencia de este adjetivo es oportuna aquí, pues, «originario» se dice de aquello que da origen o que trae su origen remitiendo a su procedencia. Teniendo en cuenta ambos ecos, el olvido de la metáfora da origen al juego histórico, olvidando que como tal es un juego, lo que supone haber olvidado la procedencia, ya que su origen es el juego mismo, o sea, que el que haya olvido en el origen viene provocado por el mismo juego, por lo que, «el hombre ha olvidado que es “artista desde el origen” y que lo sigue siendo en todas sus actividades»<sup>161</sup>, así, el *instinto* fundamental para Nietzsche en el hombre será el artístico y una de sus expresiones es la formación de metáforas:

La «cosa en sí» (eso sería la verdad pura y sin consecuencias) es, además, totalmente inaprehensible y no resulta en absoluto deseable para el creador de lenguaje. Este designa tan solo las relaciones de las cosas con los seres humanos y para su expresión recurre a las metáforas más atrevidas. ¡Un estímulo nervioso extrapolado en primer lugar en una imagen! Primera metáfora. ¡La imagen transformada a su vez en un sonido articulado! Segunda metáfora. Y en cada caso, un salto total de esferas, adentrándose en otra completamente distinta y nueva. [...] Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas, que no corresponden en absoluto a las esencialidades originarias<sup>162</sup>.

### 6.3.6. Pesar-pensar

Pensar al ser humano como animal estimador es colocar lo monetario en el centro de su actividad. Pensar desde esta perspectiva supone considerar el pensar como pesar, en el sentido de determinar un peso, una medida, *valorar*. El valor, el peso, la medida, como fruto de la estimación, no puede ser ni verdadero ni falso, puesto que no responde a una adecuación con algo exterior sino con el agente de la valoración, que no responde más que a su *instinto de supervivencia*. Por otro lado, entender pensar igual que pesar sirve a otro propósito, a saber: fijar los precios, estimar la ganancia y la pérdida; teniendo como referencia la equivalencia entre las cosas, es decir, lo que las iguala en valor. Las equivalencias, entendidas a través de los planteamientos de Nietzsche, también son metáforas, transposiciones, calco; impuestos a toda cosa y a toda persona, con lo que resulta

---

<sup>160</sup> «le temps n'est pas un déroulement irréversible à partir d'une origine et orienté vers une fin déterminée ; il est un jeu rythmique entre des forces adverses qui l'emportent tour à tour, construisant et déconstruisant innocemment des mondes», *ib.*, pp. 41-42.

<sup>161</sup> «l'homme a toujours déjà oublié qu'il est « artiste dès l'origine », en qu'il le demeure dans toutes ses activités», *ib.*, p. 42.

<sup>162</sup> Friedrich Nietzsche. «Verdad y mentira en sentido extramoral». *O. C.* Vol. I. Madrid: Tecnos, 2011, pp. 611-612.

que al no ser más que el producto de la actividad estimadora o valorativa del ser humano se convierten en la fuerza dominante, y provocan el olvido de la actividad misma al poner en las cosas lo impropio a ellas, dado que no procede de ellas, sino de la valoración. Este pensar como pesar, como estimar, teje su particular tela, su particular relato neurótico, psicótico o perverso, construcciones fantasiosas, fantasmáticas de un mundo que supone el olvido del ser metafórico, del siendo metafórico, propiciado por la función fetichista del concepto, que aparece en el lugar de una nada aparente, allí donde se suponía algo. Kofman describirá este olvido como si ocurriera una volatilización de los elementos constitutivos, lo que provoca una sustitución, una sublimación, de la que solo se conserva el resultado y el proceso hasta llegar a él queda reprimido.

Desde este punto, nuestra filósofa interpreta que, lo que sucede a la excitación nerviosa es pulsión, y la relaciona con la excitación artística instintiva, caracterizando a esta última independientemente de procesos conscientes, controlados por el yo —el yo no entra en el juego aún, dado que en este nivel de metaforización solo tenemos la primera metáfora —placer/dolor fruto de la excitación nerviosa— y la segunda metáfora —el gesto, tonalidad o ritmo que suscita la primera—; ante lo cual, Kofman no dudará en emplear el adjetivo de «inconsciente» para denominar el rasgo fundamental de esta actividad. Actividad inconsciente que es independiente de cualquier proceso de racionalización o mediación de procesos lógicos conscientes. Por otro lado, es interesante la manera en la que nuestra autora destaca el término «instintivo» para ponerlo en relación con lo hereditario y específico, pues cada especie, con su fuerza, pulsión, tendencia, etc., transforma el mundo a su imagen. En el caso de la humanidad se trata de una serie de procesos que engloban las metáforas, las metonimias o los antropomorfismos<sup>163</sup>, que toma de su actividad en el mundo, de su *manera particular*, el modelo propio, bueno, válido, prolongado de manera reguladora e imperativa respecto al mundo. Entonces, lo que Nietzsche pone de manifiesto como singularidad en el hombre, en tanto que animal metafórico, será que *sus* metáforas inmediatas se diluyen y caen en el olvido, volatilizadas en un sarcófago o en una cáscara de nuez, metáforas, a su vez, del concepto. Pareciera en los primeros escritos, como ya mencionamos anteriormente, que Nietzsche privilegia lo instintivo frente a lo racional, lo inmediato ante lo mediato, tratando de hacer pasar la metáfora como lo propio, lo bueno, lo válido, por encima de la consciencia, de la razón, del concepto.

Sin embargo, Kofman, sin negar que es una de las lecturas que pueden extraerse de los textos del alemán, retoma la cuestión afirmando que seguir ese camino es mantenerse en el *mecanismo de seguridad* que proporcionan la especulación y los conceptos, aunque se trate del concepto de metáfora. Para nuestra autora, lo que hace Nietzsche es dar un paso atrás, hacia el vacío, hacia el margen previo a la especulación para comenzarla, instaurando un espacio donde no hay propiedad, haciendo emerger un juego *inocente*, el cual mantiene las diferencias o las tensiones entre fuerzas que se implican y se requieren entre ellas,

---

<sup>163</sup> «¿Qué es, pues, la verdad? Un ejército de metáforas, metonimias, antropomorfismos en movimiento, en una palabra, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, tras un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han quedado gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su imagen», *ib.*, p. 613.

necesarias para que haya juego. Debido a ello, que haya guerra, conflicto, tensión en él, no implica que se excluyan.

### 6.3.7. El olvido y el concepto

En el olvido de la actividad metafórica juega un papel definitivo el concepto, a través del proceso de generalización, ejercido desde una fuerza o voluntad, de dominio y violencia hacia el mundo, vida o inmanencia. El concepto es presentado por Kofman como una máscara mentirosa, puesto que pretende hacer pasar por verdad la apariencia, manteniendo la oposición verdad-mentira, bajo la cual se oculta esta estrategia de dominación. Su triunfo viene asegurado por la tranquilidad, por la estabilidad que ofrece a cambio de olvidar el proceso metafórico o artístico de la humanidad. Kofman trata de aproximar esta postura a la teoría freudiana y habla del rol del concepto como si se tratase de una «fuerza de contrainvestidura», cuya función es mantener bajo represión lo reprimido. Es así como «permite la edificación de un sistema de racionalizaciones secundarias en retrospectiva, desvaneciendo la actividad metafórica como originaria, como estando en el origen de todo conocimiento y de toda actividad»<sup>164</sup>.

El concepto es fruto de generalizaciones derivadas de metáforas que, a su vez, son producto de otras metáforas y así, hasta llegar a las imágenes y a los primeros sonidos, basados en las impresiones de placer y de dolor generadas por la excitación de los nervios ante el impacto del devenir. El concepto logra algo que no hace la metáfora, cambiante y sin garantías, pues logra establecer relaciones *esquemáticas*, lógicas, que aseguran una red, un tejido ordenado que cubre la actividad artística que se da en el origen. Por otro lado, la seguridad o alivio que ofrece el concepto se apoya en la durabilidad del mismo, en su fijeza. El proceso de generalización se asienta en la imitación, en la repetición de lo igual, previa depuración de las diferencias. Ello conlleva cierta apropiación de lo extraño, de lo extranjero, en pos de una unidad que recoja en sí lo parecido, encerrándolo en un concepto. Esta imposición de la representación conceptual, que guarda en su seno lo distinto que pasa por igual, supone, para nuestra autora, una aplicación *injusta* del principio de razón y del principio de sustancia, por imponer una perspectiva que elimina la multiplicidad y que, de paso, reprime-olvida la polisemia.

En este momento del desarrollo, bien pareciera que Kofman, bajo los textos de Nietzsche, estuviera dibujando cierto momento mítico en el que la humanidad pudiera vérselas con el mundo estricta y llanamente sin mediación del concepto, como si este hubiera aparecido para desvirtuar la condición humana. Plantear esto es, quizá, pecar de cierta inocencia estratégica, puesto que el hecho de que el lenguaje marque de manera radical nuestro estar en el mundo no es una opción, ni entra en el campo de lo posible, dado que es lo que se da, lo que se ha dado y lo que se seguirá dando, si hablamos de seres como nosotros, a saber: mortales, sexuados y hablantes. Desde las coordenadas de Kofman, quien pretende llevar esta posición hasta sus últimas consecuencias, «hombre» y «mujer», bien pueden ser sinónimos o modos de «texto», «lenguaje», «vida». Términos que, dando cabida

---

<sup>164</sup> «permet l'édification d'un système de rationalisations secondaires après coup, effaçant l'activité métaphorique comme originaire, comme étant à l'origine de toute connaissance et de toute activité», Sarah Kofman, *Nietzsche et le métaphore*, p. 55.

a todos sus ecos y matices, remiten a una misma manera de estar en el mundo. Así, «hombre», «mujer», se ofrecen como «vida», «ser-texto», «ser lenguaje» en su concreción.

Por lo mismo, podríamos sostener que es incoherente afirmar que cabe un planteamiento desde el cual se afirme que la humanidad puede pasar sin conceptualizar. Según Kofman, es tan insostenible como negar la actividad metafórica del hacer humano. Esta cuestión atraviesa la obra de nuestra filósofa, quien apuesta por considerar al mismo nivel lo uno y lo otro, manteniéndose en el doble, en la ambivalencia y no en la exclusión de los opuestos. En la lectura de Kofman, y en su posterior reescritura de Freud, Hoffmann o Nietzsche, no hemos de considerar la metáfora y el concepto, lo inconsciente y lo consciente, la imagen y la palabra, como oposiciones. Por el contrario, he aquí la mayor dificultad del texto kofmaniano, hay que mantenerse en la contradicción en la que poder asumir los opuestos en una relación no excluyente de ambivalencia constitutiva. Así, «hombre», «mujer» se leerán como «ser-texto» y, al mismo tiempo, como «ser-metáfora». En otras palabras, el texto no es únicamente *fruto* de una cadena de racionalizaciones, sino que se halla también articulado desde una cadena de metáforas y metonimias inconscientes, a partir de lo consciente y de lo inconsciente; de la imagen y de la palabra, impulsado por un instinto nietzscheano, esto es: apolíneo y dionisiaco al mismo tiempo. Nietzsche mismo diluye la oposición entre lenguaje metafórico y lenguaje «propio», adecuado, conceptual, puesto que el concepto no deja de ser metáforas condensadas, *cristalizadas* —a la manera que lo hiciera un cristal de sal— en un proceso de generalización olvidado por el brillo, aliviador y tranquilizador del concepto. Hemos de reconocer que la obra del alemán está atravesada por el reconocimiento y el halago de un lenguaje noble, elevado, artístico, frente a un lenguaje de la medida, temeroso, del rebaño en la inopia, pero la oposición parece que tiene más que ver con el *tipo* de actitud en el empleo del concepto y de la metáfora que con un lenguaje u otro. Por ello, más que contraponerse la metáfora y el concepto se enfrentan dos modos o dos usos distintos, el primero basado en el derroche, en la afirmación de la vida; y, el otro, que por temor a lo dionisiaco lo entierra, mortificando la vida, imponiendo la moral, la medida, imponiendo la medida frente al gasto. Por otra parte, retomando la cuestión del tiempo mítico en el que el contacto con el mundo no estuviera mediado por lo conceptual, diremos con Kofman, que en él se figura la fantasía de un tiempo dorado, de una Edad de Oro, que solo tiene sentido desde una concepción del tiempo lineal. Ahora bien, si se entiende *tipológicamente* se verá que en el origen ya se hallan ambos tipos de lengua. El eterno retorno previene frente a las concepciones evolutivas de superación y desarrollo.

### 6.3.8. Actividad artística inconsciente

Nietzsche toma como modelo la actividad artística *consciente* para figurar la fuerza artística inconsciente, es decir, la pulsión de metaforizar, puesto que el artista es capaz de dar a luz formas que no se dan como tales en la naturaleza, de dar una figura y una superficie a las cosas. Precisamente aquí se encuentra lo fascinante de la actividad artística-creadora, pues, «en la naturaleza no hay sonidos, es muda; no hay colores. Tampoco formas, puesto que la forma es el resultado de un reflejo de la superficie del ojo»<sup>165</sup> y es el artista quien logra

<sup>165</sup> Friedrich Nietzsche. *Fragmentos póstumos*. Vol. III. Trad., intro., y notas de Jaime Aspiunza, Marco Parmeggiani, Diego Sánchez Meca y Juan Luis Vermal. Madrid: Tecnos, 2014, § 23 [150] p. 358.

plasmar la superficie en superficies, dando forma al mundo, en su esfuerzo de transfiguración, dando imagen, figura y superficie:

El artista transforma las cosas hasta que ellas reflejan su potencia, lo que le procura un sentimiento de perfección y de belleza: las cosas no son nunca bellas por sí mismas sino parecen bellas a quién proyecta sobre ellas su sobreabundancia de vida<sup>166</sup>.

Desde esta perspectiva, todo discurso, relato o interpretación, ya sea filosófico, histórico o científico, será una construcción de realidad y, en este sentido, será modo o expresión de la fuerza creadora del animal metafórico. Luego, no se podrá hablar desde aquí de un discurso que deforme la realidad, sino que, al ser una forma de arte, de creación, construye realidad y antes de esta construcción habría otra o bien ninguna. Por lo mismo, si nos tomamos en serio a Nietzsche-Kofman, no podríamos hablar de «deformar» sino de «dar forma». No obstante, el ser humano olvida toda su actividad artística como causa de lo bello y de lo bueno en el mundo. En este sentido, lo feo tampoco será del mundo, sino más bien en la actitud o, mejor dicho, en la fisiología del ser humano. Así, dirá Nietzsche que fisiológicamente<sup>167</sup> es feo todo aquello que hace perder potencia, fuerza, poder. El arte, desde la *fisiología de Nietzsche* es curativo, sanador, puesto que permite ocultar lo feo, la ruina y la impotencia. Logra que se desvíe la mirada, enmascara y elimina algunos detalles, sustituyendo otros para diluir lo amargo, lo feo, a través de sus ingenios y artificios. En este sentido, leemos en el §299 de *La gaya ciencia*:

*Lo que se debe aprender de los artistas. ¿De qué medios disponemos para hacer las cosas bellas, atractivas, deseables, cuando no lo son? ¡y pienso que en sí no lo son jamás! [...] Alejarse de las cosas hasta que mucho de lo que forma parte de ellas ya no se vea y haya que añadir mucho con la vista para conseguir siquiera verlas o mirar las cosas de lado, como en un corte — o ponerlas de manera tal que se oculten en parte y solo permitan verlas en perspectiva*<sup>168</sup>.

Kofman a propósito del rol del artista para con la realidad dirá que la tamiza, depura la realidad, selecciona y elimina lo que debilita la vida. Lo reactivo en el arte será la decadencia, el instinto anti-artístico, anti-vital: rebajamiento de la vida, debilidad, anemia, empobrecimiento. El arte sanador se alza como pantalla, como velo para soportar la inocente crueldad del mundo, sin mermar o castrar la vida, potenciando el juego de diferencias, a través del culto a la superficie, a la belleza y a su seducción, para que pase bajo disfraz lo intolerable, desapercibido y disimulado en la ficción que hará olvidar que todo es ficción, creando un aura de seguridad en el mundo al cumplir cierto rol narcisista del arte, como vimos en el análisis de *L'enfance de l'art*. Un olvido que nos hará caer en la decadencia por ser insuficientemente fuertes para querer la ficción como tal, la apariencia y la máscara como pantallas y velos, lo que marcaría una actitud *noble* frente al arte, vivificante. El metaforizar, en este sentido, se ofrece como actividad noble, alta, potenciadora, al servicio de la plurivocidad, que evita el *rigor mortis* que sigue al vestir la mortaja del «propio», de la adecuación. Un olvido que supone una esclerosis del cuerpo, de la sensibilidad<sup>169</sup>.

---

<sup>166</sup> «l'artiste transforme les choses jusqu'à ce qu'elles reflètent sa puissance, ce qui lui procure un sentiment de perfection et de beauté : les choses ne sont jamais belles par elles-mêmes mais paraissent telles à qui projette sur elles sa surabondance de vie», Sarah Kofman. *Nietzsche et le métaphore*, p. 48.

<sup>167</sup> «Nada es bello, solo el ser humano es bello [...] nada es feo excepto el ser humano *que degenera*. [...] Comprobado fisiológicamente, todo lo feo debilita y entristece al ser humano. Lo feo le recuerda declive, peligro, impotencia, ante lo feo el ser humano de hecho pierde fuerza». Friedrich Nietzsche. *IncurSIONES de un intempestivo*. «El crepúsculo de los ídolos», O. C. Vol. IV, §20, p. 665.

<sup>168</sup> «La Gaya Ciencia». O. C. Vol. III, § 299, p. 839.

<sup>169</sup> Cf. Friedrich Nietzsche. *Fragmentos Póstumos*. Vol. I. Madrid: Tecnos, 2010, §19 [228], p. 379.



Nietzsche recurre al modelo que proporciona la actividad del artista para dibujar la actividad artística instintiva —pulsional o inconsciente con Kofman—. Además, como en Freud, parecería que la actividad artística *consciente* es un juego libre de la voluntad, aunque ambos autores sostienen que se encuentra en una vinculación con otra cosa que no permite que el juego sea enteramente consciente y libre. Como vimos a propósito de los planteamientos de Kofman en *L'enfance de l'art*, Freud mostrará que la actividad está comandada por lo inconsciente. Nietzsche, por su parte, sostendrá que el ejercicio artístico estará comandado por cierta necesidad fisiológica, impulsiva, pulsional, que depende de una excitación nerviosa o impacto sobre los nervios. El acercar estos dos modelos, el de la actividad artística consciente y la inconsciente; el de la voluntad y el de la pulsión, permite en la interpretación de Kofman borrar las oposiciones entre realidad y apariencia, al ponerse de relieve el trabajo y la astucia de la imaginación en el trabajo de figurar(se) cosas, en la invención de formas, a partir de las cuales aparece el mundo, bajo una perspectiva, con una valoración que marcará las significaciones, por lo que, hablar de construcción artística, bien puede señalar el trabajo consciente de un artista o el signo del instinto artístico de construir objetos-superficie con su mirada.

El discurso, el relato, tendrá que ver con el arte por lo que tiene de creación, de ser siempre *singularmente inédito* en cada sujeto que lo articula, guiado por el instinto artístico, y por ello mismo, guiado por su fisonomía. Lo orgánico no se opone ni al arte ni a la retórica, sino que los implica. Podríamos decir que son extensiones y modos de tales necesidades. En el desarrollo conceptual, en la retórica, en las ciencias, en el arte se teje una red de seguridad, que da tranquilidad fundamentada en el reflejo de lo igual, de lo familiar que se repite una y otra vez. Reflejo que permite dar por sentado el estado del mundo, dar por sentado sus cosas, y que llega a postularse como necesario discriminando toda particularidad que ocurra en el transcurso de la repetición, en la aparición de lo familiar, lo que «supone una actividad asimiladora, digestiva, reductora de las diferencias, que es una voluntad de dominación, fundamentalmente injusta»<sup>170</sup>. Injusticia que a modo de tela de araña tejida por la retórica y el arte proporcionan seguridad narcisista, salvaguarda del yo —garantía última del pensamiento moderno—. En esta repetición, bajo esta voluntad unificadora y de dominación, se van puliendo las diferencias hasta desaparecer o hasta que pasen por anomalías marginales, despojadas incluso de su fuerza subversiva. Según esto, la reiteración producirá la percepción de lo que se conformará como «ley de causa-efecto» y hará pasar lo repetitivo por necesario y, a su vez, por lo propio de las cosas —lo propio del funcionamiento del mundo—. Nos hacemos eco, en este momento del desarrollo, de la reflexión de Ana María Leyra que nos permite una aproximación entre la estética freudiana y la nietzscheana:

La estética se configura como una actividad a la base de toda otra actividad humana, se configura como creatividad, incluso en el sentido más primario de generatividad, en este punto de origen la estética nietzscheana y la estética freudiana coinciden, y como transgresividad, puesto que la actividad del artista se considera más un medio para romper estructuras en un permanente juego de renovación formal que un medio para unificar, ordenar o formalizar en grandes estilos que deban entenderse como definitivos<sup>171</sup>.

Lo que Leyra señala como «medio para unificar, ordenar o formalizar» es justamente aquello que denuncia de Kofman, pues el olvido y la tranquilidad otorga la

<sup>170</sup> «Elle suppose une activité assimilatrice, digestive, réductrice des différences, qui est une volonté de domination, fondamentalement « injuste », Sarah Kofman, *Nietzsche et le métaphore*, p. 53.

<sup>171</sup> *Poética y transfilosofía*. Madrid: Fundamentos, 1995, p. 23.

estabilidad de las esencias y de lo propio, determinadas *maneras o modos de hacer*, han ganado una postura privilegiada que permite imponerse a otras, evitando lo que con Leyra llamamos «transgresividad» o el juego artístico, ya sea como pudimos perfilarlo en nuestro capítulo dedicado a *L'enfance de l'art* o en el presente apartado. Así, con el olvido de la actividad artística en el origen de lo humano, ganan terreno las esferas que mejor se adaptan a las leyes (su)puestas en el mundo, como la intelectual y la moral, cerca de las esencias; o, en la actualidad, aquello que sigue el modelo científico.

### 6.3.9. La indigencia como origen: nacer en la inopia

La indigencia es la falta y nacemos en ella. La falta más evidente al nacer es la de medios para sobrevivir, es la inopia más absoluta. Si no fuera por el cuidado con el que se recibe en el mundo a un bebé humano, es poco probable que superara sus primeros momentos. El lenguaje y la consciencia se desarrollan bajo la presión de esta pobreza, junto con la urgencia y el peligro que supone la vida. Por ello, en el origen del lenguaje conceptual y de la consciencia coloca Kofman, siguiendo a Nietzsche, esta indigencia. Si la vida para el hombre fuera posible en la absoluta individualidad, no habría necesidad de comunidad ni de comunicación, pero, si hay lenguaje es porque ya hay, en el origen, desamparo, angustia, peligro. A esta necesidad se le impone la apropiación del mundo. El principio de razón suficiente, desde esta lectura de *tipos*, se muestra como exigencia de la insuficiencia del hombre, dispuesto para la apropiación del mundo. Kofman, poniendo esto de manifiesto a través de Nietzsche logra que uno de los estandartes insignia de la razón se vuelva parodia de sí mismos, al mostrar una potencia ficticia —la de poder explicar *suficientemente* las cosas en tanto que cosas— que tiene por raíz la impotencia de la razón, del concepto, del relato. El principio de razón suficiente, la causalidad<sup>172</sup> y la sustancia son cristalizaciones conceptuales de metáforas, articuladas como modelos explicativos, esquemas o proyecciones de la actividad metafórica; productos de la imaginación, de la fantasía, que es activada por la agitación de los instintos y marcada por aquel más potente, que pone a los demás a su servicio. Se trata de la voluntad —absolutamente desencarnada y deshumanizada—, entendida como un sistema de fuerzas inconscientes, jerarquizadas según la potencia de cada una de ellas. En virtud de su pujanza, sobre la metáfora se da una *transposición*, es decir que se da un poner sobre algo otra cosa y que la primera quede oculta bajo esta, colocándolas y descolocándolas en lugares diferentes de los que esas cosas ocupaban.

Tiempo, espacio y causalidad no son más que metáforas del conocimiento con las que interpretamos las cosas. Unión de estímulo y actividad [...]. Toda afección provoca una acción, toda acción una afección — este sentimiento, el más generalizado, es ya una metáfora. La pluralidad percibida presupone ya entonces tiempo y espacio, sucesión y yuxtaposición. La yuxtaposición en el tiempo produce la sensación del espacio<sup>173</sup>.

Al hablar de «la voluntad» o «el querer» no podemos olvidar que se trata de una figura retórica, o sea, de una metáfora, no de una entidad o sustancia: «es meramente una

---

<sup>172</sup> Sobre la causalidad en Nietzsche destacamos el siguiente texto: «Sensaciones y movimientos reflejos, muy frecuentes y que se siguen rápidos como el rayo, a los que poco a poco nos acostumbramos del todo producen la operación de la inferencia, es decir, el sentimiento de la causalidad. De la sensación de la causalidad dependen el espacio y el tiempo. / La memoria conserva los movimientos reflejos que se hacen. / La conciencia comienza con la sensación de la causalidad, es decir, la memoria es anterior a la conciencia», *Fragments Posthumes*. Vol. I, § 19 [161], p. 379.

<sup>173</sup> *Ib.*, § 19 [210], p. 389.

palabra»<sup>174</sup>. Aquí no hay *ipseidad*, de hecho, la voluntad, nunca será una, sino que por lo menos será siempre doble, de lo contrario, sería imposible la tensión diferencial, la diferencia y la relación de dominado-dominante. Pensar en unidad al pensar en voluntad es una simplificación, una facilidad ilusoria del pensamiento, que tiende a tupir la red cuando percibe el abismo. Pensar aquí en una situación donde no haya lucha, sería pensar en la muerte, dado que, para Nietzsche si hay vida, hay juego de fuerzas, hay jerarquía y lucha, dominado y dominante, puesto que el *querer*, la *voluntad* se da de esta manera. Frente a ello, encontramos la unidad del concepto. Su durabilidad garantiza también la durabilidad o permanencia del sujeto y la causalidad, el retorno de lo familiar como tal, con lo que queda al margen toda extranjería y, por tanto, todo extrañamiento. Por tanto, podemos hablar de cierta función fetichista del lenguaje, de la razón, como una *forma* rudimentaria de psicología, que emerge, precisamente, por la insuficiencia, por la falta del ser nacido en la inopia, así leemos en *El crepúsculo de los ídolos*:

Por su génesis el lenguaje pertenece a la época de la forma más rudimentaria de psicología: penetramos en un fetichismo grosero cuando nos concienciamos de los presupuestos básicos de la metafísica del lenguaje, dicho con claridad: de la *razón*. Ese fetichismo ve en todas partes agentes y acciones: cree en la voluntad como la causa en general; cree en el «yo», cree en el yo como ser, en el yo como substancia, y *proyecta* sobre todas las cosas la creencia en la substancia-yo — de este modo *crea* ante todo el concepto «cosa»...<sup>175</sup>.

En *Así habló Zaratustra*, encontramos la imagen de las tarántulas como metáfora de los creyentes en el «yo», los creyentes en las causas, en el ser como sustancia fija e inmóvil. Arañas que, en el centro de su artificio, a saber, sus telarañas, hallan su guarida. Tejido que, a su vez, es imagen del tejido conceptual que viene a ser la medida del mundo y que permite la igualdad entre las cosas, al establecer su valor, haciendo daño a la vida, vengándose de ella, guarecidas en la mentira de la justicia. A su vez, es la imagen de la vampirización que supone concepto, que succiona la sangre de la vida, tal como hace la araña con los jugos de los insectos, vaciándolos. Así, el Ser de Parménides aparece como corolario de la vampirización, pues ha sido vaciado, succionado de toda vida y sangre —de lo corporal, de lo fisiológico—, puesto que es aquí donde se encuentra el mayor peligro de todos. Por consiguiente, el Ser de Parménides aparece como la metáfora más vacía de todas, por desencarnada, alejada del devenir, es decir, surgiendo como la mayor abstracción posible. Se pretende la igualdad a costa de rebajar el poder de aquello que lo tiene para ser diferente, haciendo de la «causa de sí»<sup>176</sup> su espada y cetro, con el cual legitiman su valoración como única:

[...] a lo superior no le es *lícito* brotar de lo interior, no le es *lícito* haber brotado absolutamente de nada... Moraleja: todo lo que es de primer rango tiene que ser *causa sui* [...]. Todos los valores supremos son de primer rango, todos los conceptos más elevados, el ente [*das*

<sup>174</sup> Cf. De la razón en filosofía, «El crepúsculo de los ídolos». O. C. Vol. IV. Madrid: Tecnos, 2016, §5, pp. 632-633.

<sup>175</sup> Id.

<sup>176</sup> «La *causa sui* es la mejor autocontradicción jamás ideada [...] No se deben cosificar equivocadamente la “causa” y el “efecto”, tal como hacen los investigadores de la naturaleza [...] de acuerdo con la torpeza mecanicista dominante que deja que la causa presione y empuje hasta que esta “produce un efecto”; uno debe servirse de la “causa” y el “efecto” tan solo como conceptos, es decir, como ficciones convencionales cuya finalidad es la designación, la comunicación, *no* la explicación. En el “en sí” no hay en absoluto “relaciones causales”, ni “necesidad ni «no libertad psicológica”, allí *no* se deduce “la causa del efecto”, ni gobierna “ley” alguna. Somos únicamente *nosotros* los que hemos fabulado las causas, la sucesión, la reciprocidad, la relatividad, la coacción, el número, la ley, la libertad, el fundamento, la finalidad [...] La “voluntad no libre” es mitología: en la vida real solo se trata de una voluntad *fuerte* o *débil*», Friedrich Nietzsche. «Más allá del bien y del mal», O. C. Vol. IV, § 21, p. 309.

*Seiende*], lo incondicionado, el bien, lo verdadero, lo perfecto; todo ello no puede haber devenido, por consiguiente, *tiene que ser causa sui*. Pero todo ello tampoco puede ser desigual si relacionamos entre sí a tales conceptos, todo ello no puede estar en contradicción consigo mismo... Con esto tienen los filósofos su estupendo concepto «Dios»... Lo único, lo más diluido, lo más vacío es puesto como lo primero, como causa en sí, como *ens realissimum*... ¡Que la humanidad haya tenido que tomar en serio las dolencias cerebrales de unos enfermos tejedores de telarañas! ¡Y lo ha pagado caro!...<sup>177</sup>.

Se paga caro, pues el precio es la neutralización y el rechazo de la diferencia, que aparece como degradación, impureza, pulida a base de abstracción. Con lo que es posible que, de un predicado simple sobre algo, se haga una extensión o generalización, y se transforme en una suma de predicados que abarcan la totalidad, por metonimia debido a que los predicados de los fenómenos que los suscitaron no reflejan las diferencias que impedirían tal agrupación —extensión, generalización—. Kofman recoge el siguiente texto de Nietzsche para indagar en este asunto:

El único modo de dominar la pluralidad es que establezcamos géneros, por ejemplo, calificar de «audaces» a toda una cantidad de formas de actuar. Las explicamos al ponerlas bajo el título de «audaz». Todo explicar y conocer no son propiamente más que un clasificar. —Y entonces, con un salto audaz: se concilia la pluralidad de las cosas cuando las consideramos, por así decir, como acciones innumerables de *una* cualidad, por ejemplo, como acciones del *agua* en Tales. Aquí tenemos una transposición. Una abstracción abarca innumerables acciones y vale como causa. ¿Cuál es la abstracción (cualidad), que abarca la pluralidad de todas las cosas? La cualidad de «acuoso», «húmedo». El mundo entero es húmedo, *luego el mundo entero es ser húmedo*. ¡Metonimia! Una falsa inferencia. Se cambia un predicado con una suma de predicados. [...]

Todas las *figuras retóricas* (es decir, la esencia del lenguaje) son *inferencias lógicas falsas*. ¡Con ellas comienza la razón!<sup>178</sup>.

Se trata, a la luz de estas consideraciones, de clasificaciones artificiales, que surgen por efecto de la transposición y generalización, como mecanismo de defensa en la urgencia de la vida ante la situación de desamparo del ser humano. Aparecen telarañas de subdivisiones específicas y géneros, que no responden más que a la naturaleza del proceso que los constituye, cuyo fundamento se encuentra en predicados que caracterizan ciertos fenómenos en virtud de rasgos en común, que por abstracción convierten, *transforman*, un predicado particular en una verdad universal. Kofman retoma, en este punto, la cuestión de «lo masculino» y «lo femenino» como producto de cierta imposición conceptual sobre el devenir. En su interpretación resalta que «masculino» o «femenino» no hace referencia a algo esencial, sino que aparecen como constructos, divisiones artificiales, que no están avaladas por ninguna entidad original. Su aval lo encuentra en el propio ejercicio de abstracción y en sus propias reglas lógicas, lo que implica que la única forma accesible de la verdad sea la tautología:

Así pues, buscar la verdad quiere decir también clasificar correctamente, es decir, subordinar a un concepto dado los casos individuales. Sin embargo, el concepto es aquí obra nuestra, así como los tiempos pasados. Subsumir el mundo entero bajo conceptos correctos no significa otra cosa más que ordenar las cosas singulares bajo las formas originariamente humanas más generales de la relación: así pues, *confirmar* solo los conceptos, buscar de nuevo en ellos lo que nosotros ya pusimos en ellos —por lo tanto, eso también es en el fondo una tautología<sup>179</sup>.

Por lo mismo, el olvido de la metáfora hace que «masculino» o «femenino» pasen por una esencia, por una forma fija e inmutable, bajo la máscara del concepto que condensa

---

<sup>177</sup> La «razón» en la filosofía, «Crepúsculo de los ídolos». O. C. Vol. IV. §4, p. 632.

<sup>178</sup> *Fragmentos póstumos*. Vol. I, §19 [215], p. 390.

<sup>179</sup> *Ib.*, §19 [258], p. 399.

la multiplicidad de metáforas y metonimias. Para concluir con este apartado y no dar pie a contradicciones en la interpretación que los conceptos utilizados por Kofman y por Nietzsche, afirmaremos que todo ello son, también, condensaciones de metáforas, por lo que, en este sentido, su interpretación no estará más o menos cerca de la verdad que lo que estaban las apuestas de Aristóteles o de Schopenhauer, por ejemplo. Asumir que el concepto es metáfora, que es máscara y transformación, supone sostener que las metáforas y conceptos de cada sujeto no son *suficientes* para describir esta actividad inconsciente artística ni la conceptualizadora, y mucho menos para describir *suficientemente* el mundo. El que sea transposición y no traducción perfecta, el que sean metáforas de metáforas y no la cosa misma hecha palabra, implica que no se puede hablar con propiedad, con adecuación. El olvido de la metáfora permite precisamente la fuerza del concepto, que aparece como independiente de la experiencia, como *causa sui* o como idea *a priori*. Permite la pureza de la abstracción y del lenguaje conceptual. Lo que podemos ver reflejado en las siguientes palabras de Nietzsche:

La *imitación* se contrapone al conocimiento en el sentido de que el conocimiento justamente no trata de hacer valer una transposición, sino que quiere fijar la impresión sin metáfora y sin consecuencias. Con tal motivo la impresión se petrifica: primero atrapada y limitada por los conceptos, luego muerta y desollada y, como concepto, momificada y conservada.

Sin embargo, no hay expresiones «propias» ni *conocimiento propio sin metáforas*. Pero la ilusión subsiste en ello, es decir, la *fe* en la *verdad* de las impresiones sensibles. Las metáforas más comunes, las usuales, valen ahora como verdades y como medida de las más extrañas. En sí, aquí domina solo la diferencia entre costumbre y novedad, frecuencia y rareza.

*Conocer* no es más que trabajar con las metáforas preferidas, por consiguiente, una imitación ya no percibida como imitación. Por lo tanto, el conocimiento naturalmente no puede penetrar en el reino de la verdad.

El *pathos* del impulso a la verdad presupone la observación de que los distintos mundos metafóricos no están unidos entre sí y luchan unos contra otros, por ejemplo, el sueño, la mentira, etc., y la concepción usual y habitual<sup>180</sup>.

Las metáforas de las metáforas son fruto de la imposibilidad de traducir entre una esfera y otra (por ejemplo, la sonora y la de la imagen). Ello hace patente el abismo que hay entre las diversas lenguas simbólicas de las distintas esferas incommunicables. Sin embargo, podemos hablar de transposición, pues guardan ciertas semejanzas que permiten que haya símbolos que nos permitan transponer algo de una esfera en otra, pero, en cualquier caso, no traducir, porque no es posible la equivalencia. Y no lo es porque la relación entre las cosas no será causal sino estética, debido a que no hay *expresiones ni conocimiento propios sin metáforas*.

### 6.3.10. Del concepto y de la distancia infinita

Solo cuando quedan al margen los elementos constitutivos y se olvida la actividad artística metafórica aparece la memoria social, la justicia, la comunidad... aparece la consciencia, la responsabilidad y la identidad personal, el yo. Todo ello, serán engaños, artificios en Nietzsche, violencia del colectivo sobre el individuo, de lo general sobre lo particular. Ser justos es ser injustos, por el sacrificio de las diferencias: origen cruel de la justicia, tomando como referencia las equivalencias *supuestas* en lo distinto, anulando su

<sup>180</sup> *Ib.*, §19 [228], p. 393.

particularidad individual. He aquí el foco de violencia. El rechazo y eliminación, la erradicación de la diferencia entraña olvidar la distancia infinita<sup>181</sup>.

La moralidad no es otra cosa (esto es, *nada más*) que obediencia de las costumbres, sean estas cuales fueren, y las costumbres son la manera *tradicional* de valorar y de actuar. En las cosas que no hay tradición que ordene, no hay moralidad; [...] ¿Qué es la tradición? Es una autoridad superior, a la cual se obedece, no porque nos ordene algo *de* provecho, sino porque *ordena*. [...] En un principio todo era moral, y quien pretendía ponerse por encima de ella debía convertirse en legislador, en curandero o en una especie de semidiós: es decir, tenía que *crear costumbres*<sup>182</sup>.

Pues, lo propio, la valoración que rige la medida constituye norma social. De esta manera, sobre lo adecuado, lo aceptado y lo que corresponde —tres adjetivos para denominar lo mismo—, se alza el triunfo de la moral, de la justicia, del concepto, los cuales hunden sus raíces en el dominio de una perspectiva única, en detrimento de las perspectivas individuales, de las múltiples lecturas y de las resonancias que permiten la polisemia. Lo que no se halle del lado de la razón, de la lógica, de la adecuación con la ley, deberá permanecer fuera de la comunidad, al margen. Lo social, lo moral, la voluntad dominadora que impone estas medidas, pesos y precios, solo podrá seguir perpetuándose si siguen aparentando ser la única perspectiva. Esto supone que no podrán presentarse como perspectiva, sino como la verdad. Tarea que, a su vez, depende de que el olvido se mantenga, porque si no, se rompería el orden social que han establecido. Sostener esto es lo mismo que mostrar que esta *verdad* solo depende de la valoración de una voluntad, que, en último término, responde a un *querer*, a una fuerza, a un impulso, no a un Dios, a una naturaleza o a algo que responda a la necesidad del estado de cosas dado. Por lo que, según lo expuesto, parece que tanto el olvido como el fetichismo —dos caras de la misma moneda— de las que habla Kofman juegan en favor de las fuerzas morales y religiosas:

[...] particularmente interesadas en la represión de las diferencias y del devenir. Son ellas las que han causado el «abismo» entre metáfora y concepto, las que han hecho dos mundos radicalmente separados y que, por la inversión de perspectiva que han introducido, han permitido una falsificación en retrospectiva de la historia de los conceptos<sup>183</sup>.

El peligro se encuentra en el *interés* sobre la fijación, la esclerotización que produce el concepto y contribuye a la falsificación. La generalización viene dada por la ilusión de equivalencia, que hipnotiza y seduce, por la tranquilidad que proporcionan en el devenir imparable y vertiginoso de la vida. La vida se desfigura violentamente, se deforma impositivamente, por medio de cierta seducción que ofrece amparo al desamparado, poder al impotente, recompensa al sufrimiento. Con ello, se niega el origen vacío, la actividad creadora, colocando en el origen a Dios, y en el vacío entre esferas, a las esencias y las naturalezas, lo que supone el fin de la diversidad, de la pluralidad, que afirman la vida en todas sus formas a través de la lucha entre perspectivas, imponiendo el «ideal ascético» o la voluntad de nada.

La salud y la enfermedad, entendidas en Nietzsche como potenciación o mortificación de la vida y sus formas, serán manifestaciones de estas fuerzas, y de la

---

<sup>181</sup> Recordemos lo tratado en el apartado 3.2. del presente trabajo.

<sup>182</sup> Concepto de la moralidad de la costumbre. «Aurora». O. C. Vol. III. Madrid: Tecnos, 2014, §9 pp. 493-494.

<sup>183</sup> «particulièrement intéressées au refoulement des différences et du devenir. Ce sont elles qui ont creusé le « gouffre » entre métaphore et concept, qui en ont fait deux mondes radicalement séparés et qui, par le renversement de perspective qu'elles ont introduit, ont permis une falsification après coup de l'histoire des concepts», Sarah Kofman. *Nietzsche et le métaphore*, p. 74.

jerarquía que establezcan, al ser interpretadas como símbolos o síntomas<sup>184</sup>. La cuestión a partir de aquí será genealógica, es decir, acerca de la voluntad, de la fuerza que esté dominando en la génesis o nacimiento de la construcción, para interrogarse sobre el valor del valor que ha surgido de ella. Por ello, podría hablarse de una «genética del valor», donde lo relevante es situar el «valor» en el corazón de la cosa, pues convierte a todo fenómeno en interpretación. Una mirada que:

[...] revela una multiplicidad necesaria de interpretaciones e instaure una jerarquía en la interpretación. Esta jerarquía no está fundada sobre una adecuación del valor al ser, no está [...] referida a una «verdad del ser», sino a la nobleza o a la villanía de la voluntad que evalúa, a la intención inconsciente de esta voluntad<sup>185</sup>.

Desde determinadas lecturas, parecería que se puede llegar a establecer un dualismo en torno a lo afirmativo o negativo; a lo fuerte o a lo débil; a lo sano o a lo enfermo, en términos de lo verdadero o falso, lo bueno o lo malo, pero sería suponer que hay algo de peso (concretamente, el enano pesado que arroja al suelo Zaratustra) en lo «afirmativo», en lo «negativo», y así con el resto de los adjetivos. No obstante, que Nietzsche los vuelva ligeros implica que no refieren a un modo de ser, sino a una potencia, como expresión del poder de una fuerza. Un dualismo opositivo excluyente empalidece la vida, la afean, la empobrecen, en contra del amor *fati*, entendido aquí como amor que afirma la vida en todas sus formas, en su diversidad. Kofman señala que se trata de la voluntad de «un arte total», que permitiría la pluralidad, colocada en el centro de la actividad humana, y que instaure una justicia distinta a la del asceta o a la de la tarántula; se trataría de justicia nietzscheana: no la de la igualdad, sino la de guardar y cuidar la diferencia. El ideal, las tradiciones y aquellas construcciones culturales son síntomas de la voluntad de poder, de la pujanza de una fuerza que, dominando a las demás, construyó un valor que comporta una perspectiva desde la que mirar, pero no para sacar a la luz la verdad que guardarían en sí las cosas, sino para construir una cáscara sobre su vacío, como modo de conservar la vida. Así, «todo ideal es afirmativo; los ideales negativos son afirmativos del ser que evalúa; son modos para conservar la vida»<sup>186</sup>. Quien interpreta es una forma de la voluntad de poder.

### 6.3.11. La lectura genealógica en Sarah Kofman

La lectura genealógica aquí aparece como intento de desenmascarar esta falsificación sobre la historia de la construcción de los conceptos. Para ello, hay que tener en consideración, no un punto de vista lineal histórico, sino *dinámico*, de *tipos*, *abismal*, lo que comporta que no se ponga el foco en la sucesión de significados de un concepto dependiendo de su época temporal, sino que prestemos atención al juego de fuerzas que han venido dominando tal o cual valoración, atendiendo al servicio al que está orientado este o aquel concepto; interpretando la fuerza, la actitud o tipo de voluntad que se está imponiendo en el ejercicio de tomar medida de lo que impacta en el ser humano.

<sup>184</sup> Cf. *ib.*, p. 181.

<sup>185</sup> «révèle la multiplicité nécessaire des interprétations et instaure une hiérarchie dans l'interprétation. Cette hiérarchie n'est pas fondée sur une adéquation de la valeur à l'être, n'est pas [...] référée à « une vérité de l'être », mais à la noblesse ou à la vilénie de la volonté qui évalue, à l'intention inconsciente de cette volonté», *ib.*, p. 178.

<sup>186</sup> «Tout idéal est affirmateur ; les idéaux négatifs sont affirmatifs de l'être qui évalue ; ils sont des moyens pour lui de se conserver en vie», *ib.*, p. 187.

Por otro lado, es reseñable, teniendo en cuenta el ejercicio genealógico que nos presenta Nietzsche, que el olvido, una vez queda fuera de consideración el punto de vista histórico lineal, no está dado por el paso del tiempo, ni por la superación de etapas en evolución, sino por la lucha entre fuerzas activas y reactivas. Fuerzas que, no olvidemos, podrán terminar constituyendo una perspectiva<sup>187</sup> y de aquí, precisamente, la urgencia de ambos autores por interpretar a partir de esta mirada contra el dogmatismo metafísico. Lo que Kofman toma de Nietzsche para su propia lectura y reescritura, para su cuidado e interpretación de los textos y que podemos ver centelleando en sus artículos y libros, es que «Leer genealógicamente enseña que el lenguaje moral es una interpretación falsificadora, una metáfora del texto corporal transpuesta en el lenguaje superficial de la consciencia»<sup>188</sup>. Así pues, el ejercicio genealógico supone abordar los conceptos como puras ficciones, como cristalizaciones de la actividad artística inconsciente —o lo que es lo mismo, como metáforas— porque no son fruto de desentrañar la cosa-objeto de conocimiento, ya que en su interior no se halla ninguna esencia ni verdad, pues, «La esencia se da en devenir y su historia no obedece a ninguna lógica interna ni a ninguna dialéctica; está ligada, solamente, al azar de encuentros de fuerzas y de sus relaciones de dominio»<sup>189</sup>. Más bien al contrario, lo que se encuentra tras la máscara que es la cosa es la ausencia de sentido, de palabras: hay que leer el «predominio sintomático del tipo de voluntad que ha dominado en un momento dado y que ha impuesto, provisionalmente, su perspectiva en la historia»<sup>190</sup>.

La mirada genealógica ve, entonces, en un concepto todo un tejido —texto— de imágenes y palabras, pero este tejido-texto que se despliega nace de una interpretación y se deconstruye bajo otra interpretación. O sea, que en ningún caso en la lectura de Kofman de la obra de Nietzsche encontraremos la apelación a un texto que se proponga como independiente de toda interpretación o perspectiva. Teniendo esto en cuenta, podemos aventurarnos a decir que, tanto la mirada freudiana como la nietzscheana, en Kofman contribuyen a construir una perspectiva que es guardiana de la distancia infinita, de la diferencia radical, de la tensión y del juego, de la risa que estalla en carcajadas ante la aporía del no-saber y del no-poder, es decir, de ser seres mortales, sexuados y hablantes. Tanto el tipo de lectura que propone Nietzsche, como el que propone Freud, no tienen por fin la saturación de sentido, colmar el silencio de lo real como impacto en el cuerpo, ni hallar el sentido originario o último del mundo, por lo que se presentan como favorecedores de un espacio donde pueda llevarse a cabo el cuidado de la diferencia, de la singularidad, de la plurivocidad. Por lo mismo, desde estas miradas no habrá lo más verdadero, sino lo más arcaico, lo anterior, lo heredado.

---

<sup>187</sup> Cf. 2º tratado, «De la genealogía de la moral». O. C. Vol. IV, pp. 484 y ss.

<sup>188</sup> «Lire généalogiquement enseigne que le langage moral est une interprétation falsificatrice, une métaphore du texte corporel transposé dans le langage superficiel de la conscience», Sarah Kofman, *Nietzsche et le métaphore*, p. 128.

<sup>189</sup> «l'essence est en devenir et son histoire n'obéit à aucune logique interne ni à aucune dialectique ; elle est liée seulement au hasard de rencontres des forces et de leurs rapports de domination», *ib.*, pp. 179-180.

<sup>190</sup> «prédominance symptomatique du type de volonté qui a dominé à un moment et qui a imposé, provisoirement, sa perspective à l'histoire», *ib.*, p. 126.



### 6.3.12. Ilusión de lo «propio» como mecanismo de defensa

Lo habitual procura satisfacción y seguridad, en esta ilusión no hay peligro. Triunfo de la muerte: durmiendo el cuerpo, domesticando al hombre, sosegando la alerta, desvaneciendo la violencia en sublimación ascética, en el esfuerzo en las costumbres. Es el triunfo de una perspectiva que se alza sobre las otras como única:

El triunfo de una perspectiva única marca la victoria de la muerte sobre la vida, del ideal ascético sobre el ideal artístico, de Cristo sobre Dionisos, del hombre mediocre sobre el aristócrata: son las mismas fuerzas que han reprimido la metáfora en beneficio del concepto y que han impuesto la moral de la plebe, y por los mismos motivos: la indigencia de un cierto tipo de vida<sup>191</sup>.

A partir de ello, Kofman afirmará que moral y concepto son aliados dado que aquella toma su fuerza de imposición en la generalización —vía tradición y costumbre— para garantizar su verdad, su universalidad, lo que conlleva que deberá ser cumplida por todo hombre. Este dominio, tanto del concepto, como de la moral son síntomas, manifestaciones de la voluntad de nada, del ideal ascético o del gusto decadente, que vuelven opaca toda posibilidad de recuperar el gusto y el olfato artístico, así, «gracias a esta alianza, un conjunto de metáforas y de metonimias pasan por verdad y son respetadas como tal»<sup>192</sup>. El sistema jerárquico de oposiciones conceptuales y, por consiguiente, de la realidad, se construye como una tela de araña o como un andamiaje trazado por determinado itinerario metafórico. Será la lectura genealógica de Nietzsche la que pueda descifrar y descomponer las arquitecturas, Kofman dirá fantasmáticas, como indicios o indicadores de salud —afirmación de vida, potenciación de la misma— o enfermedad —castración y mortificación de la voluptuosidad de la vida—, según los instintos o fuerzas que comanden la construcción o perspectiva, y aquí: «Solo la hipótesis de la voluntad de poder permite descifrar, detrás de las diferentes metáforas arquitectónicas, el “buen” o el “mal” gusto de los arquitectos, su debilidad o la fuerza de su voluntad»<sup>193</sup>, gusto que se diferencia en la exaltación o no de la voluptuosidad de la vida, de la proliferación o de la represión de las metáforas.

Todo ello tiene como origen el nacimiento en la más pura inopia. La indigencia aparece como la exigencia de lenguajes, a partir de lo cual se desarrolla la moral, la religión, la filosofía y la ciencia —discursos que tratan de dar un origen— y se vuelven aliados, al seducir a través de la belleza de la abstracción. Seducción posibilitada por la desnudez del concepto, por su desprendimiento y pureza, que no supone, para Nietzsche y por extensión para Kofman, más que un gran vacío, llamado de la nada, de Dios, del Ser; en todos ellos se coloca el hombre en la cumbre y en la base de su construcción. Ante esta precariedad aparece el discurso científico, al servicio de la prevención y de la longevidad, pero hay algo más, el peligro no solo viene del exterior, sino que el peligro es la vida misma, su pluralidad: la mentira, el mito, el arte, la ficción, sujetos a Ananké, metáfora del azar y la necesidad implicándose en el devenir. La ciencia ante esto, como parte de la lógica y de la consciencia,

<sup>191</sup> «Le triomphe d'une perspective unique marque la victoire de la mort sur la vie, de l'idéal ascétique sur l'idéal artistique, du christ sur Dionysos, de l'homme médiocre sur l'aristocrate : ce sont les mêmes forces qui ont refoulé la métaphore au profit du concept et qui ont imposé la morale du troupeau, et pour les mêmes motifs : l'indigence d'un certain type de vie», *ib.*, p. 85.

<sup>192</sup> «Grâce à cette alliance, un ensemble de métaphores et de métonymies, passent pour vérité et son respectées comme telles», *ib.*, p. 86.

<sup>193</sup> «Seule l'hypothèse de la volonté de puissance permet de décrypter, derrière les différentes métaphores architecturales, le « bon » ou « le mauvais goût » des architectes, la faiblesse ou la force de leur volonté», *ib.*, p. 90.

se oculta como expresión de la *medida* humana, para ser expresión de la realidad, del mundo. «Así, la “grandeza” de la ciencia no es más que grandeza miserable y de miserable, puramente ficticia, máscara destinada a atemorizar y a equivocar»<sup>194</sup>. En este sentido, la imagen de la ciencia se configura como el sepulcro de la intuición, de la sensualidad, así como de las potencias que afirman la vida. Síntoma, a su vez, de una voluntad que se esconde de la vida negándola, por miedo a ella, que teme ser seducida por su voluptuosidad y por su ímpetu, impotente para soportar la embriaguez dionisiaca. Máscara de brillantes metafísicos que deslumbran.

El arte, el sueño, el mito, desde estas coordenadas aparecen interpretados como modos o maneras de una actividad que permite el juego, construyendo y descomponiendo mundos, multiplicando las metáforas. El niño y el artista dionisiaco serán capaces de mantenerse en la apariencia y en la superficie jugando con sus formas e imágenes sin llegar a hipostasiar ficciones para lograr un mundo verdadero. Niño y artista que toman la figura del potenciador o afirmador de vida, capaces de dejar a un lado la seriedad para jugar en serio, aunque eso suponga poner al descubierto la impostura de la ciencia y otros discursos que pretenden la última palabra. Aceptar la actividad metafórica y colocarla al mismo nivel que la actividad conceptual permitiría multiplicar y renovar los puntos de vista asumiendo que «la ciencia no podrá jamás explicar el mundo, solamente puede describirlo desde esquemas metafóricos, humanos demasiado humanos. Es un puro “sistema de signos” (una semiología), una mitología (un mundo de ficciones)»<sup>195</sup>. Es decir, que no explica el mundo, sino que crea un mundo. Esta posición que coloca el capricho, a Ananké a la base de la conceptualización permite abrir la posibilidad en el reconocimiento de la ilusión de estabilidad que proporcionan los edificios conceptuales. En consecuencia, propicia que la rigidez aparente se vuelva flexible, pues basta con cambiar de perspectiva para ver las transformaciones y la norma se revela como pura convención, fruto de perspectivas individuales.

Los contrarios: «realidad» y «apariencia»; «vigilia» y «sueño»; «juego» y «seriedad», establecen la telaraña metafísica, científica o moral, que al ser cierto remedio —a la indigencia— se convierte en su veneno —tumba—. Por ello, Kofman sostiene que tales oposiciones son «ficciones metafísicas» que actúan como suplementos «adjuntados a la vida, como si a ella le faltara cualquier cosa, como si no fuera un poder afirmativo sin negatividad»<sup>196</sup>. Es el delirio de los hombres, en su desamparo, en su no-saber ante el peligro, el que comanda la violencia hacia la vida y la aparición, por tanto, de suplementos, productos, frutos de un tipo de voluntad. Es decir, de la aparición de una actitud impotente, que transforma el querer mismo, hasta querer la nada y que desactiva toda fuerza afirmativa, a través de la afirmación de los conceptos, de la teoría que viene a cubrir el vacío del hombre, del no-saber, de la inseguridad. En consecuencia, creará un mundo ficticio y consolador, un

---

<sup>194</sup> «Aussi la « grandeur » de la science n'est-elle qu'une grandeur misérable et de misérable, purement fictive, masque destiné à effrayer et à tromper», *ib.*, p. 95.

<sup>195</sup> «La science ne peut jamais expliquer le monde, elle peut seulement le décrire à partir de schèmes métaphoriques, humains trop humains. Elle est un pur “système de signes » (une séméiologie), une mythologie (un monde de fictions», *ib.*, p. 92.

<sup>196</sup> «ajoutés à la vie, comme si elle manquait de quelque chose, comme si elle n'était pas une puissance d'affirmation sans négativité», *ib.*, p. 110.

mundo como el que se construye fruto de un delirio<sup>197</sup>: ante un mundo que cambia de formas, en el que no hay nada seguro, aparece su suplemento tomando la ficción, la fantasía, el producto, por la realidad.

### 6.3.13. De la propiedad

«Perspectiva», «voluntad de poder» y «metáfora» conforman el ojo que dará a luz a las cosas y sus sentidos, *transponiendo* de un lugar a otro lo que percibe, las excitaciones que serán transformadas en imágenes y más tarde en conceptos. Por tanto, no habrá «mundo», «esencia», «cosa», «hombre», «mujer», «voluntad», etc., más allá de los contruidos como un «texto escrito por un determinado tipo de voluntad»<sup>198</sup>, y este *tipo* será interpretado como un síntoma, a saber, como un indicador de la fuerza que está subyugando a otras en el conflicto del cual es fruto.

Tras toda nuestra exposición siguiendo la estela de Kofman, lo propio aparece como ficción, como ilusión. Los valores, al depender de una perspectiva que se construye mediante una voluntad determinada, no tienen que ver con lo propio o con lo que le pertenece a una cosa, no se trata de un rasgo o cualidad o cantidad (o cualquier otro accidente en sentido aristotélico), que dependa de una esencia y una naturaleza, porque en principio, para el hombre no las hay si no las crea. Afirmar esto es un salto al vacío sin cuerda. Es dar cabida a una fuerza distinta a la que ha defendido el sentido, fuerza que, según Nietzsche afirma la vida, la potencia y libera su voluptuosidad. Supone recordar que saber es sabor<sup>199</sup>, olfato, vista, tacto y es escuchar con la tercera oreja; ir más allá, a lo extramoral. Reivindicar una nueva actitud creadora, un *tipo* que:

[...] tenga la mirada intrépida de un Edipo y los oídos tapados de un Ulises, que sea sordo a los reclamos de los viejos pasajeros metafísicos, quienes durante mucho tiempo le han repetido machaconamente: «¡Tú eres mejor, tú eres más grande, de otro origen!»<sup>200</sup>.

En la reescritura de Kofman, lo propio como lo natural de algo, lo justo, lo adecuado, se deja ver como apropiación. De modo que, «lo propio» será sinónimo de lo «apropiado», es decir, lo que es ‘ajustado y conforme a las condiciones o a las necesidades de alguien o de algo’<sup>201</sup>, necesidad o condición sobre la que ya hemos dicho algo, a saber, que es indigencia, desamparo. Por otro lado, resaltamos el hecho de que «apropiar» es, aplicar a cada cosa lo que le corresponde o darle propiedades, rasgos, atributos; pero también es, en su uso pronominal, tomar para sí, adueñarse, sin más autoridad que la *propia*, que la de aquel cuyo *querer* está puesto en el adueñarse. Ahora bien, este adueñarse, este tomar para sí, entraña dominar sobre las otras fuerzas e imponer una perspectiva. Como siempre, ante esta denuncia, puede surgir la misma crítica para la postura denunciante, pues también en Nietzsche hay un tipo de querer, una voluntad, pero que, a diferencia de la ascética, abre el espacio al conflicto, a la confrontación, a la guerra, ya que mientras haya lucha no hay dominio, imposición, injusticia. Al acabar este conflicto solo quedará una, la triunfadora, que vendrá a cercenar a las demás. Sin embargo, esta que domina no dejará de ser una

<sup>197</sup> Freud compara los sistemas filosóficos con las construcciones del delirio paranoide. Cf. «Tótem y tabú», O. C. Vol. XIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, p. 78.

<sup>198</sup> «texte écrits par un type déterminé de volonté», íd.

<sup>199</sup> Ana María Leyra. *Poesía y transfilosofía*. Madrid: Fundamentos, 1995, p. 161.

<sup>200</sup> «Más allá del bien y del mal», O.C. Vol. IV, § 230, p. 516.

<sup>201</sup> Extraído de la entrada del DRAE.

interpretación que se ha abierto paso de una forma u otra (quizá esto forme parte del regalo de Zaratustra a los hombres). Tal imposición, *necesariamente*, borra lo anterior, que cae en el olvido devorado por el *abismo*: «Todo someter y enseñorearse es un nuevo reinterpretar, un ajustar en los que por fuerza el “sentido” y la “finalidad” habidos hasta el momento tienen que quedar oscurecidos e incluso borrados por completo»<sup>202</sup>.

Luego, hablar de lo «propio», de «esencia», supone perder poder, usurparlo al resto de voluntades y convertirse en un tirano con el mundo, con la vida: «es querer prescribir en la naturaleza el canon de sus propias leyes pretendiendo encontrarlas allí»<sup>203</sup>. La idea de verdad como desvelamiento para Kofman es uno de los últimos refugios de la metafísica, ya que entiende que detrás del velo se halla la verdad, y pone sus esfuerzos para colocar la carne y la sangre bajo el cuerpo, en este caso, de lo que está velado por excelencia en la tradición filosófica: el cuerpo de Isis<sup>204</sup>, la diosa, la madre y la fiel esposa y la muerte. Tanto la imagen como la palabra son un vestido que disimula una aparente desnudez, o sea, que elimina los harapos para mostrar «las ropas de carne y de sangre»<sup>205</sup>, lo que permite que aparezca la perspectiva como tal, entendiendo por ella, la expresión, manifestación de la relación entre fuerzas, de su conflicto, de su compromiso. Al introducir la dimensión del cuerpo, Nietzsche, recupera su carne y su sangre, y restablece la conexión entre mundo y cuerpo a través de la transposición que va desde la excitación nerviosa del organismo hasta el texto, ley, relato. La interpretación, según lo expuesto, será orgánica, será del órgano, del cuerpo, de la química de los elementos del organismo. El texto original, primero o el más arcaico, no está escrito por Dios ni por un profeta, ni por *nadie*, sino que *se teje* por la *voluntad de poder*, en la urgencia de un organismo que se defiende con la interpretación bajo las exigencias de la vida y su peligrosidad. Según esto, no hay verdad que se oculte detrás, ni siquiera hay un *algo* previo, sino vacío, por lo que no puede haber ni deducción ni inducción. Lo que hay es excitación e interpretación, vida y texto, ser de la humanidad.

Ya hemos apuntado a ello, pero que se diga «voluntad de poder en el origen», no es que sea la verdad última tras las cosas, sino que la propia apuesta de Nietzsche, su método genealógico la exige. Por ello, para nuestra filósofa «voluntad de poder» no es más que una *hipótesis anhipotética*, fruto de una exigencia teórica, figurada y metaforizada como condición última de la lectura genealógica. Por consiguiente, no será la verdad del ser, pero sí la apertura para distintos tipos de vida, para la diversidad, para la pluralidad y para evitar la (in)justicia de la igualdad. En conclusión, para Sarah Kofman, la voluntad de poder no es la verdad de Nietzsche, sino la condición de posibilidad de su lectura:

La generalización de la hipótesis permite eliminar la oposición entre «sujeto» y «objeto», «materia» y «espíritu», «vida» y «mente». La voluntad de poder *designa* toda fuerza activa. Formulada en nombre de un método es el correlato de cierto arte de interpretación, el arte filológico riguroso de una «voluntad fuerte»: toda hipótesis es expresión de una tesis previa, tesis de primer plano, prejuicio del filósofo: «conforme a mi tesis de la voluntad de poder»<sup>206</sup>.

---

<sup>202</sup> «De la genealogía de la moral», O. C. Vol. IV, II, § 12, p. 499.

<sup>203</sup> «C'est vouloir prescrire à la nature le canon de ses propres lois tout en prétendant les y trouver», Sarah Kofman, *Nietzsche et le métaphore*, p. 123.

<sup>204</sup> Volveremos con detenimiento a esta figura en las páginas 465 y siguientes.

<sup>205</sup> Cf. *Nietzsche et le métaphore*, p. 134.

<sup>206</sup> «La généralisation de l'hypothèse permet d'effacer l'opposition du «sujet » et de «l'objet », de « la matière » et de «l'esprit», de « la vie » et de «l'esprit». La volonté de puissance *désigne* toute force

No podemos olvidar que el olvido de la metáfora hace que «voluntad» se tenga como una verdad o una esencia, como la verdad del mundo. Kofman sostendrá que si se olvida el estatuto *metafórico* de la voluntad de poder se corre el peligro de tomar a Nietzsche por el último metafísico<sup>207</sup>, como si se tratara de una suerte de platonismo invertido; como si el lugar de Dios, el Bien, el Yo, pudiera ser ocupado por voluntad. Nótese que no decimos por *una* voluntad, y mucho menos por *la* voluntad. Voluntad de poder es una metáfora, sin entidad, sin sustancia, leerla de otra manera implicaría que, «entonces, la hipótesis nietzscheana no sería, ella también, más que un “suplemento” ficticio introducido en una laguna de la lengua, una generalización abusiva, una metáfora reificada: nada distinguiría a Nietzsche de Schopenhauer»<sup>208</sup>. Ante esta interpretación Kofman sostiene que el propio texto nietzscheano no autoriza esta posición, no permite leer en ella más que un «nombre metafórico», como una figura más en su pensamiento, junto con Dionisos, Apolo, Ariadna, Edipo, Ulises, todos ellos como símbolos. Representantes, del devenir de la vida, de su carácter cambiante y múltiple. Por tanto, recordando el inicio de este apartado, con respecto al «desvelar», la oposición para Kofman, no se da entre vestido y desnudo, sino entre las propias ropas, ambas tejidas por valoraciones. Unas, que consideran metáfora y concepto como formas exigidas por la vida, creando «las cosas» a partir de interpretaciones, y otras, que consideran que la realidad está frente al sujeto y ofrece sus secretos al entendimiento, el cual, mediante procesos lógicos puede establecer conocimiento que exprese lo que las cosas son, en detrimento de la actividad artística.

Para Kofman, la aparición en la escena filosófica de Nietzsche constituye una nueva escritura filosófica a través de la cual haciéndose poeta disipa las seducciones metafísicas que obstruyen la capacidad de nuevos sentidos, pero no para disipar la seducción, sino para lograr que la pluralidad se coloque en el centro de la misma. Para ello, repite metáforas desarticulándolas gracias a la parodia o la resignificación: «La multiplicación de metáforas no es puramente retórica: el añadido de nuevas metáforas a las viejas o su reiteración implica una reevaluación de sus sentidos en función de la hipótesis de la voluntad de poder»<sup>209</sup>. Nietzsche, al recuperar el cuerpo y lo fisiológico, coloca todos los sentidos en el origen del conocimiento, ya sea el del gusto, del tacto, del oído, de la vista o del olfato. Son «cinco tipos de juegos». De manera que no será el ojo el que marque la perspectiva, sino el órgano que contribuye a construirla. Por ello, se trata de no privilegiar un sentido que venga a sustituir a otro. De esta manera, hace caer las oposiciones entre los distintos juegos, con lo que pueden tejerse redes entre ellos, por lo que el que contempla no es distinto del que degusta. El filósofo artista será también degustador: «La filosofía de Nietzsche es una

---

agissante. Posée au nom d'une méthode, elle est le corrélat d'un certain art d'interprétation, l'art philologique rigoureux d'une « volonté forte » : toute hypothèse est l'expression d'une « thèse » préalable, thèse de premier plan, préjugé du philosophe : « conformément à *ma* thèse de la volonté de puissance » », *ib.*, p. 136.

<sup>207</sup> Cf. *ib.*, p. 139.

<sup>208</sup> «L'hypothèse nietzschéenne ne serait alors, elle aussi, qu'un « supplément » fictif introduit dans une lacune de la langue, une généralisation abusive, une métaphore réifiée : rien ne distinguerait Nietzsche de Schopenhauer», *ib.*, p. 139.

<sup>209</sup> «La multiplication des métaphores n'est donc pas purement rhétorique : l'adjonction de nouvelles métaphores aux anciennes ou leur réitération implique une réévaluation de leurs sens en fonction de l'hypothèse de la volonté de puissance», *ib.*, p. 152.

filosofía de la tierra sin ningún “sagrado”. Todo sagrado es introducido por el hombre, incluso si la filosofía de Nietzsche no es un humanismo»<sup>210</sup>.

#### 6.4. Freud heredero de Empédocles

En *Esquema del psicoanálisis*, en una nota al pie aparece Empédocles y su teoría de las «fuerzas fundamentales o pulsionales», puestas en relación con lo biológico en general, sobrepasando el nivel psíquico como sede de la pulsión:

En las funciones biológicas, las dos pulsiones básicas producen efectos una contra la otra o se combinan entre sí. Así, el acto de comer es una destrucción del objeto con la meta última de la incorporación; el acto sexual, una agresión con el propósito de la unión más íntima. Esta acción conjugada y contraria de las dos pulsiones básicas produce toda la variedad de las manifestaciones de la vida. Y más allá del reino de lo vivo, la analogía de nuestras dos pulsiones básicas lleva a la pareja de contrarios atracción y repulsión, que gobierna en lo inorgánico<sup>211</sup>.

Es en este punto donde remite a Empédocles, que logra explicar el devenir del mundo, tanto de lo orgánico como de lo inorgánico, tanto de lo vivo como de lo muerto a partir de sus dos fuerzas fundamentales. Escribe Freud: «La figuración de las fuerzas fundamentales o pulsionales, contra la cual los analistas suelen revolverse todavía, era ya familiar al filósofo Empédocles»<sup>212</sup>. Además, aparecen otras referencias en *Análisis terminable e interminable*<sup>213</sup>, de 1937, y en la carta escrita a Einstein *¿Por qué la guerra?*<sup>214</sup>, de 1932. Como podemos deducir de lo anterior, la referencia a Empédocles serviría a dos propósitos, el primero relacionado con la posibilidad de extender su teoría de las pulsiones más allá del terreno de lo psíquico, para proponer una especie de *cosmogonía psicoanalítica*, y el segundo propósito tiene que ver con cierta defensa ante los detractores de su construcción de la pulsión, sobre todo, de defensa ante los psicoanalistas poco convencidos, ante las resistencias que despertaba el concepto de «pulsión de muerte». El punto de encuentro entre los dos relatos, el de Empédocles y el de Freud, se sitúa en que ambos se da un juego, más o menos «equiparable» entre fuerzas opuestas. En el primero llamadas fuerza amor y fuerza odio; en el segundo Eros —pulsión erótica— y pulsión de muerte. Con todo, a pesar de que Freud tome la teoría de Empédocles como argumento de autoridad y como presagio de su propia teoría, no deja de ser considerada como una fantasía cósmica frente a su teoría, pretendidamente científica.

Según Empédocles, las sustancias fundamentales (agua, tierra, aire y fuego) son resultado de la combinación de las fuerzas amor y odio, fundantes y organizadoras del mundo, responsables de su estructura. Freud, al reconocer y asimilar esta teoría pretende aportar un fundamento biológico a lo psíquico, para extenderlo a lo cósmico, mediante la asunción de la fuerza odio —en el griego discordia, irrupción, rotura, desorden— como pulsión de muerte —tendencia *universal* de retorno a lo inanimado de todo lo viviente—. Los dos principios cósmicos empedoclianos no son fuerzas conscientes ni inteligentes, no son voluntad de nadie ni nada, lo que permite a Freud acercarlas a sus pulsiones psíquicas, ya que las presume análogas. Kofman, al destacar esta estrategia de adoptar teorías de los

---

<sup>210</sup> «La philosophie de Nietzsche est bien une philosophie de la terre sans aucun « sacré ». Tout sacré est introduit par l'homme, même si la philosophie de Nietzsche n'est pas un humanisme», *ib.*, p. 206.

<sup>211</sup> O.C. Vol. XXIII, Buenos Aires: Amorrortu, 1991, p. 147.

<sup>212</sup> *Íd.*

<sup>213</sup> En este mismo volumen de las O. C., p. 246.

<sup>214</sup> O. C. Vol. XXII, Buenos Aires: Amorrortu, 1991.

antiguos que sirvan de *aval* para la teoría de Freud, plantea la paradoja que supone el declarado rechazo de Freud a realizar ciertas lecturas de autores como Nietzsche con el fin de evitar *contaminar* su pensamiento con el de otros, además de que evitaría caer en especulaciones que lo alejaran de la observación. La declaración de Freud es la siguiente:

Me rehusé el elevado goce de las obras de Nietzsche con esta motivación consciente: no quise que representación-expectativa de ninguna clase viniese a estorbarme en la elaboración de las impresiones psicoanalíticas. Por ello, debía estar dispuesto —y lo estoy, de buena gana— a resignar cualquier pretensión de prioridad en aquellos frecuentes casos en que la laboriosa investigación psicoanalítica no puede más que corroborar las intelecciones obtenidas por los filósofos intuitivamente<sup>215</sup>.

Entonces, ¿a qué interés responde el hecho de no leer a Nietzsche para no desviarse, pero sí a Empédocles? Quizá se deba a que Freud necesita un apoyo frente a sus colegas psicoanalistas y sus resistencias para aceptar la teoría sobre la pulsión de muerte. Si esto fuera así, Freud estaría haciendo jugar un papel determinante al relato de Empédocles, por lo que Kofman sostendrá que la propuesta del presocrático «sería a su tercera doctrina de las pulsiones lo que el mito de Edipo a la segunda tópica»<sup>216</sup>, a través del ejercicio de reducir su contenido mítico y cósmico a *verdad* psíquica propuesta por el vienés: «Freud, aquí, no hace más que aplicar su lectura general de los mitos, al caso particular de Empédocles de las construcciones especulativas, metafísicas o religiosas»<sup>217</sup>. Conviene subrayar, por tanto, que el gesto de Freud de apropiación y desapropiación coloca a la construcción de Empédocles en un estado de infancia y su expresión queda reducida a un balbuceo, en el que *Freud puede leer* una proyección de las pulsiones psíquicas hacia el universo, como si se tratara de creencias animistas que, según el padre del psicoanálisis, son la proyección de las fuerzas del mundo interior al mundo exterior<sup>218</sup>—. Una proyección que se encuentra deformada por el desplazamiento que Freud tratará de encauzar hacia el *camino correcto*, esto es, en el que intentará *sacar a la luz* la verdad interna del relato, al menos a la luz de la razón (psicoanalítica) como explícita nuestra filósofa. Legitimado, por otro lado, porque Freud sí tiene *conocimiento de causa*; frente al conocimiento endopsíquico de Empédocles, un saber que está ahí, pero del que el autor no sabe nada. En esta dirección, Freud podría terminar de *decir*, lo que Empédocles no pudo., puesto que entre ambas teorías no habría una diferencia esencial, sino gradual. El gesto de Freud podemos enlazarlo con lo explicado anteriormente con respecto de la tradición de *apropiación-desapropiación* que inaugura Aristóteles. En ambas reescrituras, tanto en la del Estagirita como en la de Freud, resultan domados y modificados otros discursos articulados en el lenguaje de la metáfora, es decir, de lo impropio; por lo que no llegaban a mostrar la verdad de las cosas y si lo hacían, no era de manera clara y rigurosa, sino con la confusión y oscuridad de la analogía. Ambas lecturas, violentas hacia autores que se suponen en minoría de edad, ponen de manifiesto bajo la *lectura sintomática kofmaniana* un particular interés y un determinado síntoma tanto en Freud como en Aristóteles comandado por el fantasma de dominio. Lo que Kofman intenta

<sup>215</sup> Sigmund Freud. «Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico». *O. C.* Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, p. 15.

<sup>216</sup> «Serait à sa troisième doctrine des pulsions ce qu'était le mythe d'Édipe à la deuxième topique», Sarah Kofman. *Quatre romans analytiques*, p. 37.

<sup>217</sup> «Freud ne ferait ici qu'appliquer au cas particulier d'Empédocle sa lecture générale des mythes, des constructions spéculatives, métaphysiques ou religieuses», *íd.*

<sup>218</sup> Sigmund Freud. Animismo, magia y omnipotencia de los pensamientos. «Tótem y tabú». *O. C.* Vol. XIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991. También *infra*, pp. 324 y ss.

que no perdamos de vista es que tanto Freud como Aristóteles llevan a cabo la escritura de su propia novela, tal como la propia Kofman, así como la que escribe estas líneas.

#### 6.4.1. El mago y el médico

Kofman acude a *Análisis terminable e interminable* para examinar la presentación que hace Freud de la figura de Empédocles, donde leemos:

Aparece como una de las figuras más grandiosas y asombrosas de la historia de la cultura griega. Su multifacética personalidad se afirmó en las más diversas orientaciones; fue investigador y pensador, profeta y mago, político, filántropo y médico naturista; [...] sus contemporáneos lo veneraban como a un dios. Su espíritu parece haber reunido dentro de sí los más tajantes opuestos, exacto y sobrio en sus investigaciones físicas y fisiológicas<sup>219</sup>.

Sin embargo, aquí consideramos que es la mirada de Freud la que reúne dentro del espíritu de Empédocles los más tajantes opuestos, considerándole a un tiempo mago, pero exacto y sobrio en cuanto a sus investigaciones de la naturaleza. Sobre todo, cuando Freud mismo reconoce que Empédocles pertenecía a una época donde «el reino del saber no se fragmentaba aún en tantas provincias»<sup>220</sup>. Consideramos que esta reunión de los opuestos tiene que ver con un intento de, por un lado, mostrar que Empédocles es inferior en cuanto a desarrollo de la razón y alcance del conocimiento; pero que, por otro lado, lo salva como autoridad pertinente porque dijo algo con verdad —precisamente lo que le interesa a Freud—. Seguimos leyendo:

Pero aquí merece nuestro interés aquella doctrina de Empédocles tan próxima a la teoría psicoanalítica de las pulsiones que uno está tentado de afirmar que ambas serían idénticas, si no mediara el distingo de que la del griego es una fantasía cósmica, mientras que la nuestra se ciñe a pretender una validez biológica<sup>221</sup>.

Desde aquí podríamos establecer que en esta doble figuración se nos ofrece una figura que puede apoyar la doctrina pulsional, pero que, al mismo tiempo, puede ser peligrosa, ya que no termina de expresar con precisión, sino que lo hace de manera oscura y mezclada con creencias desacreditadas. De ahí la siguiente declaración de Kofman:

[...] pues si es verdad que la realidad psíquica es la verdad del mito, podemos decir también que el mito empedocliano sirve de sustituto, tal vez provisorio, a una racionalidad perfecta de la última teoría de las pulsiones. Habría como un círculo: la doctrina de las pulsiones fundaría la verdad del mito empedocliano, pero a su vez, esta sería la contraprueba de la verdad de aquella<sup>222</sup>.

Por lo mismo, diremos que el mito viene al auxilio ante la incapacidad de abordar el conflicto pulsional de manera directa, pura, a golpe de bisturí; imposibilidad que hace necesario recurrir a los poetas, a las metáforas, a imágenes mediante las cuales poder establecer vínculos en virtud de la semejanza. Bajo esta estrategia, Kofman ve además un reconocimiento enmascarado, pues si se recurre al decir poético es porque no se puede expresar de otra manera —científica, clara, rigurosa, exacta, etc.—, y si esto es así, entonces

---

<sup>219</sup> Sigmund Freud. *O. C.* Vol. XXIII, p. 246.

<sup>220</sup> *Ib.*, p. 247.

<sup>221</sup> *Íd.*

<sup>222</sup> «car s'il est vrai que la réalité psychique est la vérité du mythe, on peut dire aussi que le mythe empedocléen sert de substitut peut-être provisoire à une rationalité parfaite de la dernière théorie des pulsions. Il aurait comme un cercle : la doctrine des pulsions fonderait la vérité du mythe empedocléen, mais à son tour celui-ci serait la contre-épreuve de la vérité de celle-là», *Quatre romans analytiques*, p. 39.



resultará que, su objeto —las pulsiones y el conflicto— no puede ser dicho de manera unívoca, sino que estará vehiculado de manera plural a través de tejidos que albergan una red de sentidos.

#### 6.4.2. Reescritura de la pulsión de muerte

Kofman toma como base el texto de *Análisis terminable e interminable* para sostener que la pulsión de muerte es un postulado que propone Freud a partir de ciertas experiencias clínicas, como pueden ser el sentimiento de culpabilidad, la repetición de lo traumático, el masoquismo, etc. De esta forma, la pulsión de muerte es una exigencia teórica ante la evidencia clínica que apunta a lo inesperado: el resquebrajamiento del principio de placer como principio regulador y absoluto en el sujeto, aliado con el principio de realidad, principio de regulación en el mundo. En estos fenómenos clínicos Freud *intuye* una fuerza que nada tiene que ver con el placer, sino que queda más allá de este, que como sabemos, será denominado «pulsión de muerte», inherente a todo ser vivo. Por tanto, habrá dos pulsiones, a saber, Eros y pulsión de muerte, que aparecen imbricadas en lo viviente. La pulsión de muerte sería *anterior* por ser la única de las dos que pertenece a lo inanimado. Tengamos en cuenta que esta pulsión de muerte, como nos recuerda Kofman, no es tanto *la pulsión* de muerte como *las pulsiones* de muerte, las cuales no pueden ser apresadas racionalmente sino acotadas de manera casi intuitiva en relación con los fenómenos de compulsión a la repetición, la tendencia a regresar a lo inerte.

En lo siniestro se nos revela algo de ellas, cuando surge en lo que vemos el reflejo de eso no reprimido del todo, no olvidado completamente que vuelve, como el resto que quedó. Kofman no denomina a esta pulsión de muerte bajo el nombre de Tánatos, como es usual en la trayectoria interpretativa general de los textos freudianos. Pues, es un principio irreducible a toda nominación, la cual sería peligrosa y engañosa, porque pondría coto, límite, forma a algo que escapa de ella. Escapa a la representación y se deja sentir en la repetición, en la angustia, en las tendencias contra el deseo. Escapa al principio de placer y, por extensión, al de realidad, escapando también a los mecanismos de estos dos principios, como se ve en ciertos casos clínicos, en los que no para de recordarse o soñarse una y otra vez un acontecimiento traumático, como lo que no está puesto al servicio del placer —cumplimiento alucinatorio del deseo— sino a un empuje, a una fuerza que no obedece a la lógica del deseo.

Kofman destaca la relación entre pulsión de muerte y mito, tomando, entre otras referencias, la carta de Freud enviada a Einstein, titulada *¿Por qué la guerra?*, donde el padre del psicoanálisis sostiene que en el seno de lo viviente hay una pulsión que trabaja sin cese para volver al estado de materia inanimada, por esto se llama pulsión de muerte. A continuación, admite que este nombre y las explicaciones especulativas no pueden sino recordarnos a un relato mitológico, pero plantea que quizá *toda ciencia natural* se reduzca a una suerte de mitología: «solo los creyentes exigen a la ciencia reemplazar el catequismo»<sup>223</sup>. Por consiguiente, de nuevo, encontramos el recurso al que sabe sin saberlo, al saber de Empédocles para poder llegar allí donde no hay pruebas científicas que puedan venir a corroborar la tesis, más allá de los fenómenos clínicos que permitan intentar una

<sup>223</sup> «seuls les croyants demandent à la science de remplacer le catéchisme», *Quatre romans analytiques*, p. 45

traducción teórica a los resultados de la observación. Kofman remite a las *Nuevas conferencias* esta vez para exponer el carácter especulativo y alejado de los datos de la teoría de las pulsiones, donde Freud declara:

La doctrina de las pulsiones es nuestra mitología, por así decir. Las pulsiones son seres míticos, grandiosos en su indeterminación. En nuestro trabajo no podemos prescindir ni un instante de ellas, y sin embargo nunca estamos seguros de verlas con claridad. Ustedes conocen el modo en que el pensamiento popular se maneja con las pulsiones<sup>224</sup>.

Kofman, por medio de estos *gestos* en el texto freudiano, dibuja el fantasma que empuja a Freud para vincular su teoría, su creación, a lo antiguo. Gesto que será, además, considerado por la filósofa como cierta nostalgia de la unidad primitiva, que permita volver al principio cerrando el ciclo. Un círculo entre Freud y Empédocles en el que el primero privilegia al mito sobre la ciencia (solo porque esta no puede llegar a mostrar su teoría), fascinado por el genio y la originalidad de Empédocles. No obstante, a la vez que lo restituye como autoridad, lo rebaja al superponer su teoría a la del presocrático. Debido a ello, en el intento de afirmar la coincidencia entre los puntos de vista de Empédocles y los que él mismo adopta para su planteamiento psicoanalítico, Freud difumina las diferencias y deja al margen lo que Empédocles tiene de inaprehensible, esto es, su estilo, su belleza. Al hacerlo, anula el *hechizo* de la particular escritura de Empédocles para poder rescatar lo auxiliar de su texto para servirse de ello como si fuera un soporte o un apuntalamiento. En esta dirección Kofman nos lanza la siguiente pregunta:

¿Las afirmaciones reiteradas de indiferencia de la prioridad y a la originalidad no serían como denegaciones y no servirían solamente de cobertura al fantasma de Freud de dominar a sus predecesores? Fantasma que comunica con el de toda la metafísica occidental desde Aristóteles<sup>225</sup>.

#### 6.4.3. Lo inapropiable de la herencia

A la hora de contemplar la multitud de textos, tradiciones, relatos y *herencias* que nos han legado mujeres y hombres de otros tiempos y lugares, hay algo que es tan obvio que se olvida con frecuencia, a saber: que el contexto donde se han desarrollado sus elaboraciones se halla a una distancia *infinita* del nuestro, en específico, de la distancia que nos separa de él a cada uno de nosotros. Por un lado, el olvido nos condena, una y otra vez, al malentendido, y por otro, nos lleva a cometer delitos de apropiación indebida. Por ello, acompañamos a Kofman en el recorrido entre las teorías freudianas y el relato de Empédocles, para señalar lo inapropiable de este último, lo que le da su singularidad y grandeza. Kofman comienza a mostrar lo *relevante* de la distancia entre Empédocles y Freud. Señala que, para el presocrático, Uno y Ser se identifican, mientras que Freud solo puede asimilar esto de manera teórica, pues, dado su (nuestro) contexto no *vivimos* siendo Ser y Uno lo mismo: *nos damos de otra manera*. Al Uno-Ser le pertenece la perfección, la dignidad, el bien, la felicidad y demás cosas buenas. A este Uno-Ser se enfrenta un caos original, a saber, lo que no es Uno-Ser y su papel es perturbar, seguir siendo lo opuesto al Uno-Ser, entablándose entre ambos la lucha, poniéndose en marcha, de esta manera, el

---

<sup>224</sup> 32ª conferencia. Angustia y vida pulsional. «Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis». O. C. Vol. XXII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, p. 88.

<sup>225</sup> «Les affirmations répétées d'indifférence à la priorité et à l'originalité ne seraient-elles pas comme autant de dénégations et ne serviraient-elles pas seulement de couverture au fantasme de Freud de maîtriser ses prédécesseurs? Fantasme qui communique avec celui de toute la métaphysique occidentale depuis Aristote», *Quatre romans analytiques*, p. 65.

devenir, el juego de fuerzas de Amor y Odio. De las tensiones surgidas aquí se construirá, destruirá, se reconstruirá.

En la lectura que ofrece Kofman de Empédocles, la idea de lo Uno conecta con el origen y el fin —los estados de unidad—, punto de partida y de llegada, pero al estar en tensión con lo no-Uno, hay movimiento, generación y destrucción, *mundo*, *devenir*. La fuerza Amor asimila y suprime las diferencias y forma cuerpos según los elementos de raíces idénticas. Atraídos los unos por los otros hacia un lugar común, escapan a la diferencia y a la desunión absoluta. Es el vacío, la separación ocasionada por la fuerza Odio cuando asalta el reino de lo Uno, lo que origina el movimiento de lo semejante a lo semejante, el movimiento de atracción, pues antes de esto no necesitaban atraerse porque ya formaban unidad. La ley de afinidad, de *philia*, de amor, se pone en *acción* por el Odio. Empédocles no da el mismo estatus a estas fuerzas, dado que el Odio es reducido al estado de alteración del reino del amor, mientras que el amor es una fuerza que reina en el estado más logrado y perfecto, mientras que el Odio es fuerza perturbadora, formando nada o vacío. No obstante, será gracias a ella por lo que aparecerá el movimiento y, con él, el orden —*cosmos*— en el restablecimiento de la esfera. El reino del Amor, la esfera, también es el reino del fin del devenir, del fin de la vida, puesto que lo que vive es una unidad provisional. En esta configuración, Kofman, a su vez, lee en el griego cierto sentimiento de nostalgia —del cual también será heredera toda la tradición metafísica— como sentimiento de expulsión del paraíso perdido, pérdida de la Edad de Oro, reflejado en su particular construcción el reino perfecto del amor, de la armonía, inmóvil, estático; hasta la irrupción de la fuerza odio que pone fin a la igualdad, al introducir la diferencia, el devenir y, con ellos, la vida. Será en este punto en el que Kofman fije la originalidad del presocrático, que reside, precisamente, en haberse dado cuenta de que es necesario un doble principio para el movimiento, pues si solo hubiera uno de los principios, no habría ni vida ni movimiento, porque no habría interacción. De ello deriva que, bajo el dominio absoluto del amor, lo que haya sea inmovilidad, indiferenciación, perfección y divinidad<sup>226</sup>. Sin embargo, es conveniente resaltar que todo antes y todo después de este devenir posibles son momentos míticos, representados por el gobierno absoluto del Amor, en el reino esférico de la amistad, hermético al Odio<sup>227</sup>, que quedaría situado en la periferia, sin intervenir. El mundo solo cabe en la interacción de los dos principios. El mundo, la vida es el odio penetrando en la esfera del Amor y que desconfigura la unidad, distorsiona la semejanza, y triunfa, dando lugar a un alumbramiento que solo puede ser tal, en el momento en que aparecen las sombras, las separaciones, la discordia en lo igual, en lo uno.

Parece razonable que Freud vea en este pensamiento de un doble principio un aliado que pueda apoyar su teoría de las pulsiones, si toma como referencia que las fuerzas antagónicas son la causa del movimiento o de la identidad, para sugerir, sutilmente, cierto acoplamiento entre unas fuerzas —amor, odio— y otras —Eros, pulsión de muerte—. A pesar de este aparente *buen casamiento*, Kofman pone de manifiesto lo disonante en él, lo que no encaja entre Empédocles y Freud. Para el griego, el amor es unión perfecta, dado que no hay diferencias que causen tensiones. Pero en Freud, Eros incrementa las tensiones y, por

<sup>226</sup> Cf. Ernesto La Croce. «Empédocles de Agrigento». *Los filósofos presocráticos*, vol. II. Madrid: Gredos, 1979.

<sup>227</sup> DK 31 B 27-29.

ejemplo, en el narcisismo, aparece imbricado estrechamente con las pulsiones de muerte. Debido a ello, Kofman ve en este caso que en el seno del amor o de Eros está instalada la pulsión de muerte —ya que Eros se asemeja de manera intuitiva con la fuerza Amor en Empédocles, y la pulsión de muerte con la fuerza Odio, pero esta no aparece en el seno del Amor. Para ilustrar esto, Kofman enfrenta las dos imágenes de cada juego de fuerzas: el Odio está en la periferia, es decir, rodeando el reino del Amor según la descripción del presocrático, pero en el caso del narcisismo encontraríamos a Eros, recubriendo la silenciosa pulsión de muerte. Por otro lado, en el juego de Freud, lo que se presenta como *anomalía*, o sea, como discrepancia con respecto al transcurso normal y como alteración es Eros, no la pulsión de muerte, que aparece en lo viviente como tendencia al grado cero de excitación, como descarga total, cuyo rol es devolver al ser vivo al estado inorgánico. Mientras que la *anomalía* como disrupción, en la figuración de Empédocles, viene por parte de la fuerza Odio.

Kofman continúa en esta dirección acudiendo a *El malestar de la cultura* o a *¿Por qué la guerra?*, textos donde podemos ver cierta exportación al mundo de la cultura de la teoría de las pulsiones como explicación del mundo psíquico<sup>228</sup>, donde aparece Eros —igual que el Amor en Empédocles— como el salvador frente a la destrucción que representa la pulsión de muerte. Aflora Eros, entonces, como forma de unión, de amistad, que posibilita, mediante la interiorización de la pulsión de agresividad —destruktiva, otras de las caras *visibles* de las pulsiones de muerte—, que los seres humanos puedan formar conjuntos cada vez mayores. No obstante, Kofman sostiene que solo Eros no es suficiente para explicar la formación de *lo cultural*, dado que «la pulsión de muerte es, ella también, condición de posibilidad de la cultura, de tal suerte que hay siempre necesidad de una colaboración estrecha entre las dos pulsiones»<sup>229</sup>. La principal consecuencia que podemos destacar al respecto es que no podremos hablar de una pulsión sin la otra, pues si hay cultura es porque hay una fuerza que está intentando quebrar todo el tiempo «lo civilizado», que es precisamente lo que permite la unión entre los seres humanos.

Pero, aún tenemos una pregunta más inmediata pendiente: ¿son análogas o comparables el odio y el amor con las pulsiones de muerte y Eros? Freud mismo declara que son idénticas tanto en nombre como en funcionamiento. Como podemos sospechar, Kofman guarda otra opinión al respecto. Nuestra autora sostiene que los nombres en griego para Amor y Odio, empleados por Empédocles, no guardan los mismos ecos que para Freud Eros o pulsión de muerte. En primer lugar, porque Empédocles no utiliza la palabra «Eros» para designar al Amor, sino amistad (*philia*), afinidad, deseo de amor (*Aphrodita*), armonía, como deseo del deseo (*Cypris*) o como cariño, ternura. Por otro lado, Odio, nunca fue

---

<sup>228</sup> Kofman emplea el concepto «biopsychique» (biopsíquico). Desde aquí proponemos simplemente el uso de «psíquico» considerando innecesario el prefijo «bio» dado que no podría darse lo psíquico si no tuviera ya lo bio, es decir, la vida y el cuerpo. Con respecto a la teoría psicoanalítica nos parece absolutamente relevante y reveladora la importancia del cuerpo, pues sin este, que encarna la *bios* no hay nada. El cuerpo como sede de las pulsiones, como escenario del juego de fuerzas que va haciendo configuraciones configurándose. Por otro lado, dada la creciente influencia que tienen las materias puramente científicas y tecnológicas, consideramos del todo peligroso utilizar el término «bio» dado que puede dar lugar a confusiones. Rescatemos exclusivamente para nuestro propósito «bio» como cuerpo, como aquello que pasa en un cuerpo vivo, animado.

<sup>229</sup> «La pulsion de mort est, elle aussi, condition de possibilité de la culture, de telle sorte qu'il y a toujours nécessité d'une collaboration étroite entre les deux pulsions», Sarah Kofman, *Quatre romans analytiques*, p. 51.

designado como Tánatos, sino como discordia, guerra, combate, disputa o división<sup>230</sup>. Se trata de una pluralidad de sentidos, efecto de su carácter de inaprehensibilidad. Así los principios Amor y Odio podrían ser entendidos solo de manera oblicua a través de sus efectos y por sus representaciones.

Kofman sitúa las diferencias entre odio y pulsión de muerte en el hecho de que el odio no implica el desorden absoluto. No lo hace por lo que indicábamos anteriormente, pues bajo la lectura de Kofman, odio y devenir son ambos *polemos*, discordia, disputa y división, agente inaugurador de la cosmogonía; lo que impide entenderlo como mera rotura, separación o desorden, para poder concebirlo como proceso, movimiento, junto con la fuerza del amor que pugna por volver a su estado idílico. Por ello, Odio aparece también como causa de corrupción de la esfera y por esto mismo, generador de devenir. Por tanto, si nos alejamos de la carga moral, que incluso, el mismo Empédocles trató de darle —aparece cierta caracterización moral en *Las Purificaciones*— y nos separamos de la dicotomía bien/mal, orden/desorden, perfección/corrupción, Odio aparece como la condición de posibilidad de la diferencia, esto es, del devenir: «[el odio] es un principio positivo de delimitación de las formas»<sup>231</sup>. Por lo que podemos afirmar que, si bien esta fuerza no es creadora de formas propiamente hablando, sí es la condición de la diversidad, de los límites y de la diferencia en su continua oposición al Amor. Por otro lado, la pulsión de muerte es principio de desvío, de división, de desunión, frente a Eros, principio de amor, imbricación, unión, ensamblaje, mezcla, y no podemos perder de vista que tanto las pulsiones como los principios amor y odio trabajan al mismo tiempo y no son el uno sin el otro, como Freud mismo indica:

No debemos contar con una pulsión de muerte y una de vida puras, sino solo con contaminaciones de ellas, de valencias diferentes en cada caso. Por efecto de ciertos factores, a una mezcla de pulsiones puede corresponderle una desmezcla. No alcanzamos a coagular la proporción de las pulsiones de muerte que se sustraen de ese domeñamiento logrado mediante ligazón a complementos libidinosos<sup>232</sup>.

Cuando no trabajan de manera acorde, cuando se disocian o aparecen excesivamente potentes la una frente la otra, aparece, lo que puede ser una patología o un síntoma que suscita malestar en el sujeto, pero nunca se dan en estado puro. En Freud tampoco podríamos hablar de neutralización entre las fuerzas, ni armonía, lo que hay es subordinación de la una a la otra, donde se suceden las modificaciones de cantidad, desplazamientos, ligaduras a representaciones, etc. Por lo que podemos hablar de una colaboración necesaria para mantener lo viviente viviendo —en este punto la misma *colaboración necesaria* que lee Kofman en Empédocles—.

Términos como «muerte», «destrucción», «odio», «discordia», «guerra», hacen que todavía busquemos cierta solución, como restitución del Bien, de la paz. De hecho, podrían leerse los fragmentos de Empédocles e, incluso, los textos de Freud —entendiendo por restitución del Bien, la «cura». Desde esta perspectiva, que Kofman no tardaría en calificar como metafísica, teológica o hegeliana, regida por la pretensión de relevar lo negativo, eliminar el mal, etc., nuestra filósofa se empeñará en mostrar lo otro distinto al Uno o lo otro distinto a las pulsiones de vida como no susceptible de ser calificado de

<sup>230</sup> Cf. *ib.*, notas 25 y 26, p. 52.

<sup>231</sup> «est un principe positif de délimitation des formes», *ib.*, p. 53.

<sup>232</sup> «El problema económico del masoquismo». O. C. Vol. XIX, p. 170.

negativo. Por ello, sostiene que no hay negatividad en la muerte, ni en la discordia; no traen lo funesto, sino que se trata de un paso de descomposición a la que le seguirá otra composición. Así, cambia la concepción de la fuerza «negativa» por la de fuerza «polémica», una fuerza otra, que introduce el resto, en tanto que menos y también como excedente. Excedente de diferencia, porque introduce la diversidad y la pluralidad de lo múltiple. La fuerza Amor lo mantiene hasta que logre en su restitución poner fin al movimiento. Proponiendo esta lectura bajo el prisma de la alternancia, de la pluralidad y la alteridad, se ve y se dice la multiplicidad del ser, el devenir. Por otra parte, esta manera de leer la fuerza de Odio como resto nos acerca a la pulsión de muerte y, en consecuencia, a lo siniestro, como la inquietante extranjería, y más si nos fijamos que su lugar es el estar fuera, en la periferia, al suponer la extranjería y extrañeza absolutas como constituyente del principio mismo de alteridad.

Este devenir, marcado por las fuerzas Amor y Odio, es regido por Ananké, en cuanto azar y necesidad al mismo tiempo, donde el azar aparece en el reencuentro feliz, acertado con la necesidad. Se logra entre las raíces, que no se unen entre sí por azar, sino por necesidad y no pueden combinarse de otra manera distinta de la que lo están haciendo, según naturaleza. Una vez más, podríamos hablar del feliz reencuentro como paso para la restitución del reino absoluto del Amor, pero, entonces, queda el devenir subsumido bajo la finalidad. De esta manera, no sería ni gratuito ni inocente. Kofman considera que, siendo un momento mítico el reino del Amor, lo que hay es siempre devenir, en el que se conforman las cosas según las leyes de la atracción y la repulsión, según azar y necesidad, según Ananké, aún quedaría espacio para la diferencia: «Las repeticiones son numerosas, entremezcladas de modificaciones pues el retorno es inseparable de la diferencia»<sup>233</sup>, modificaciones que vienen por parte de la fuerza Odio. De aquí deriva nuestra autora la necesidad de un lenguaje polisémico, no unívoco, es decir, metafórico, pues si se dan las cosas en el movimiento del devenir, en la diferencia, en la multiplicidad, toda designación basada en una esencia cerrada, que pretenda oponerse a la mutación, al cambio, será un movimiento violento, sesgado y parcial:

Las cosas no se dejan jamás designar de una vez por todas por una sola palabra: la palabra divide a los seres profundamente unidos ontológicamente. No es, entonces, por deseo de ornamento poético y para romper la monotonía por lo que Empédocles designa al amor como *Philotes*, *Philia*, *Cypris*, *Aphrodita*, *Stroge* [στοργή-amor filial, natural-]. La polisemia es deliberada para eliminar los límites que establece el vocabulario. También la metáfora es el lenguaje que mejor conviene al ser. La analogía es el instrumento privilegiado de restauración de lo Uno; hace aparecer las afinidades originales. La unidad se encuentra en la condensación de las significaciones que opera la metáfora. La poesía es aquí inseparable de la ciencia<sup>234</sup>.

*La palabra divide a los seres profundamente unidos ontológicamente*: de esta frase llaman la atención, en una primera lectura rápida, una cuestión: la primera, aquello de que los seres estén profundamente unidos ontológicamente, ya que lo que se viene mostrando

---

<sup>233</sup> «les répétitions sont nombreuses, entremêlées de modifications car le retour est inséparable de la différence», Sarah Kofman. *Quatre romans analytiques*, p. 64.

<sup>234</sup> «Les choses ne se laissent jamais désigner avec rectitude par un seul mot : le mot divise les êtres profondément unis ontologiquement. Ce n'est pas par souci d'ornement poétique et pour rompre la monotonie qu'Empédocle désigne l'amour par *Philotès*, *Philia*, *Cypris*, *Aphrodite*, *Storgè*. La polysémie est délibérée pour effacer les limites qu'établit le vocabulaire. Aussi la métaphore est-elle le langage qui convient le mieux à l'Être. L'analogie est l'instrument privilégié de restauration de l'Un ; elle fait apparaître les affinités originelles. L'unité se retrouve dans la condensation des significations qu'opère la métaphore. La poésie est ici inséparable de la science», *id.*

en estas líneas es que lo necesario es la diferencia, precisamente, el no estar unidos. Esto es cierto a medias, pues se trata de estar unidos, pero *no del todo*. Siempre el devenir como Ananké como eterno retorno de lo mismo en la diferencia. Aquí radica todo el asunto. La diferencia, aquello que permite que los seres sean seres y no Ser, es, al mismo tiempo aquello que les une de manera íntima.

#### 6.4.4. Circe frente Atenea

Esta diferencia en el seno mismo de las cosas, suponer en el origen el juego de fuerzas, hace que todo sea doble, que lo «en sí» sea *múltiple*. De tal forma que, las cosas, no se dejan apresar exclusivamente por una palabra, pues, o bien su sentido no se da, no lo hay y, por tanto, no se hallará; o bien, su sentido se dice de muchas maneras, sin llegar a ser ninguna de ellas la predominante, dado que ya hemos dicho que, propiamente, ninguna palabra, con rectitud, con certeza, podrá ostentar el cargo de designar esta o aquella cosa. A todo esto, añadimos con Kofman, que la polisemia es *deliberada*, para quebrar, eliminar, difuminar los límites —los límites que son a un tiempo lo que separa lo interno y lo externo a estos, y, por otro lado, lo que mantiene unido el contenido—, que establece el vocabulario. Aquí vemos el vocabulario, entendido como repertorio de palabras que vienen a intentar designar lo que hay, sin preponderancia de un término sobre otro, a título ostentador del sentido. Entonces, la polisemia elimina los límites (categoriales o esenciales), leídos como intentos deliberados de restituir aquella *profunda unidad ontológica* que la palabra viniera a dividir. Aparecen, bajo la mirada de Kofman, dos movimientos de violencia, dos empujes enfrentados, pero que trabajan en alianza silenciosa: la palabra dividiendo y la polisemia restituyendo.

Pero, una vez más, ¿restituyendo qué?, restituyendo la diferencia de la que la voluntad, ejercida mediante la palabra, no quería saber nada, convocando el eterno retorno —de lo mismo— en la diferencia. Por ello, ante la denuncia de Freud y de Aristóteles de belleza seductora y, por tanto, desviadora —porque desvía de la meta de llegar a la causa, a la verdad— del lenguaje poético, Kofman lo reivindica como el lenguaje que más le conviene al ser, dado que puede romper la monotonía, la cual podemos definir como falta de variedad, esto es, de diversidad, de diferencias, quedando la uniformidad y la igualdad. A la vez, la filósofa francesa expresa la sospecha de que quizá Freud y Aristóteles se dejaran llevar por una belleza no seductora, sino clara y distinta, unívoca, en la que uno no puede extraviarse. Ello impediría también el extasiarse o el arrebatare entrando en unión con otra cosa, lejos de una lógica articulable a las leyes y categorías de la razón y del pensamiento, lo que denota cierta preferencia por la protección de Atenea y no por la voluptuosidad de Circe, la que hace que uno se desvíe de su camino a casa y se demore, en la infidelidad a lo propio.

El lenguaje poético, gracias a la metáfora o a la condensación<sup>235</sup>, es el que logra aunar varios elementos, varios sentidos, y consigue la alianza entre polisemia y única palabra. Esta

---

<sup>235</sup> «condensación, una inclinación a formar nuevas unidades con elementos que en el pensar de vigilia habríamos mantenido sin duda separados. A consecuencia de ello, un único elemento del sueño manifiesto suele subrogar a todo un conjunto de pensamientos oníricos latentes», Sigmund Freud. La psique y sus operaciones, «Esquema del psicoanálisis», O. C, Vol. XXIII, Buenos Aires: Amorrortu, pp. 165-166.

«Como particularidades del trabajo de condensación pudimos reconocer la elección de elementos que

es la razón por la que Kofman defenderá que es el lenguaje que mejor puede expresar el ser. Por otro lado, es el que permite a Kofman relacionar las fuerzas de Empédocles con las pulsionales sin anular la especificidad de cada una. «Ser» que en el esquema kofmaniano, se corresponde con el ser en devenir, con la multiplicidad y la diferencia, mediante la analogía, la imitación o la semejanza, sin decir nada de la cosa —recordemos a Aristóteles que defiende que la metáfora no dice nada acerca de la cosa y que si acaso logra hacer algo inteligible a partir de ella es por semejanza y, además, de un modo oscuro—. Quizá, no dice nada de la cosa, porque de la cosa no hay nada que decir. Kofman no aboga aquí por un ser robusto —porque tiene hueco—, perfecto, semejante a la esfera parmenídea, sino todo lo contrario. Plantea un mundo en devenir constante, que es posible porque en su seno, la diferencia, lo *diferencial*, pone en movimiento, ya sea producido por la pulsión de muerte o el odio, penetrando allí donde el amor o la pulsión de vida tienden a unificar lo diverso, lo distinto. La unidad, de este modo, se encontraría en la agrupación de las diferencias bajo un solo concepto o palabra, en virtud del trabajo de condensación o de metáfora, respetando las significaciones, los ecos, la diferencia. Así, la poesía, los sueños, el arte, el psicoanálisis, la filosofía o la literatura se hallan al nivel de la ciencia, y, yendo Kofman mucho más allá, incluso declara a la poesía *inseparable* de la ciencia.

### 6.5. Freud heredero de Hebbel

La herencia que toma Freud de Hebbel será a través del texto de *Judit*<sup>236</sup> como aparece reflejado en el texto freudiano titulado *El tabú de la virginidad*<sup>237</sup>, en el que ofrece una serie de argumentaciones y especulaciones fundadas en datos recogidos por las investigaciones antropológicas sobre la virginidad. Aunque, finalmente, resuelve que serán las obras literarias las que arrojen luz sobre este tema, dado que en las obras culturales se van sedimentando las respuestas inconscientes, en este caso, sobre el tabú de la virginidad. Kofman, denuncia una vez más un uso estratégico de los poetas, literatos o artistas, para el provecho de la construcción del psicoanálisis, ocultando la heterogeneidad y los diferentes matices en pos de una construcción hipotética. Cada apuntalamiento no psicoanalítico es esclarecedor del siguiente, de manera circular, al eliminar las diferencias entre texto psíquico y texto cultural, dado que se acepta la premisa de que en ambos niveles juegan procesos inconscientes y su raíz genética es la misma entre producciones diversas —el complejo de Edipo, y en concreto, el complejo de castración—. Kofman considera que esta manera de heredar se lleva a cabo «sometiendo» al método psicoanalítico a partir de la selección e interpretación de textos. Para aplicar el método freudiano, hay que cribar los textos, lo que supone dejar de lado los detalles insignificantes, el estilo del autor o la belleza del relato, según lo que hemos visto. Como resultado, el material aportado y expuesto ofrece una imagen de homogeneidad, desapareciendo las posibles discrepancias que pudieran surgir, al confluir y casar armónicamente los distintos elementos o fragmentos para el

---

están presentes de manera múltiple en los pensamientos oníricos, la formación de nuevas unidades (personas de acumulación, productos mixtos) y la producción de elementos comunes intermediarios» Sigmund Freud. El trabajo del sueño, «Interpretación de los sueños (primera parte)». O. C. Vol. IV, p. 302.

<sup>236</sup> Friedrich Hebbel. *Judith, Eine Tragödie in 5 Akten* [En línea]. Múnich: Hans von Weber, 1908. [consulta 04/07/2018] Disponible en: <https://archive.org/details/juditheinetragodoohebb>. Versión en castellano: *Judit, Tragedia en cinco actos* [En línea]. Trad. Ramón M. Tenreiro. Barcelona: Estudio, 1918. [consulta 04/07/2018] Disponible en: <https://archive.org/details/judittragediaenc54ohebb>

<sup>237</sup> Sigmund Freud. O. C. Vol. XI. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.



apuntalamiento de la construcción en curso, a saber, la psicoanalítica. Por esto mismo, el texto tumbado en el diván o en la mesa de disecciones, servirá para el desciframiento de otros textos, habiéndose fundamentado el método empleado para ello en el origen de todos los productos o creaciones humanas, a saber, en lo inconsciente, siendo unas y otras manifestaciones *ecos* distintos. De manera que lo inconsciente permitiría cierta unidad oculta, invisible, entre fenómenos heterogéneos, y posibilitaría la colaboración entre distintas disciplinas: «un especialista no puede sino fracasar y contribuir a mantener a los hombres en la ilusión metafísica»<sup>238</sup>. Cuando el especialista fracasa en el estudio de lo singular en tanto que singular y pasa a fusionarse con una unidad —según Kofman simulada y supuesta de manera *perversa*, es decir, como artefacto que oculta el abismo, la herida, el hueco o lo «que no hay»— se refuerza la ilusión de que hay una unidad *real* a la que remitir para reducir lo otro bajo lo propio.

Por todo lo planteado, Kofman califica de estratégico el desorden que localiza en el texto de *El tabú de la virginidad*, ya que Freud suprime oposiciones, diferencias entre lo normal y lo patológico, lo civilizado y lo primitivo en sus textos, y sitúa las obras de arte o de literatura, el relato de un paciente en el diván o los sueños al mismo nivel, al menos aparentemente, pues como muestra Kofman, a lo largo de *Quatre romans analytiques*, la literatura, en este caso, es colocada por encima de cualquier otro escenario donde se revele *lo inconsciente*. Que Freud comience por textos de los especialistas, de los científicos antropólogos, para finalizar con textos literarios no es fruto del azar, ni de la voluntad de investigar de un simple profano. Se trata de textos literarios escogidos bajo una determinada mirada, lo cual, aunque no les resta una importancia fundamental para el desarrollo de la reflexión acerca de lo inconsciente, los coloca en una posición casi privilegiada con respecto al resto de materiales culturales —en general al arte, como vimos— por considerar que albergan, entre sus líneas, verdades psíquicas profundas, lo que les confiere el estatus de prueba y confirmación de la teoría.

Por ello, Kofman sostiene que se trata de una supresión de las oposiciones tramposa, luego estratégica. A pesar de que, Freud, aparentemente, nunca ha mostrado como objetivo el establecer una diferencia radical entre ficción y realidad, entre lo civilizado y lo que queda fuera, entre lo normal y lo patológico, nos atrevemos a sostener aquí que lo que logra Freud es introducir en el campo de la civilización, de lo normal, de lo cotidiano, lo que se veía como ficción-fantasma. Lo primitivo o incivilizado lo inserta en el seno mismo de la civilización, y lo normal precisamente puede llegar a serlo tras la represión de lo patológico, lo cual termina desplazándose a otros lugares, ya sean en el cuerpo, como en la histeria de conversión o, como en el caso de la neurosis obsesiva, al plano de los pensamientos. Nuestra autora no deja de señalar este hecho, para afirmar al mismo tiempo la mirada interesada sobre lo que se considera «normal» o «patológico», «ciencia» o «ficción» dependiendo de los intereses y necesidades de la teoría analítica.

Como vimos en el caso de Empédocles, lo que llama la atención de Kofman es la criba de elementos en el propio texto, así como el escoger unos y no otros. En este caso particular, con respecto de la novela de Hebbel, resalta el hecho del estudio de esta obra prescindiendo

---

<sup>238</sup> «Un spécialiste ne peut qu'échouer et contribuer à maintenir les hommes dans l'illusion métaphysique», Sarah Kofman. *Quatre romans analytiques*, p. 70.

del «texto mítico», «original», a saber, el bíblico. Esto cubre de oscuridad su especificidad<sup>239</sup>. Por otro lado, en la línea de lo que explicamos anteriormente, Kofman reconoce que Freud rompe con la sacralidad del texto, eliminando las oposiciones metafísicas sosteniendo que el método analítico puede aplicarse a la literatura, eso sí, a la vez señala que el precio a pagar será eliminar su belleza, su singularidad: poner al margen aquello que es inaprehensible o someterlo. De tal modo que Kofman señala a propósito de la exposición que Freud hace de los estudios de antropología que:

Si Freud recurre primero a los «sabios» es para eliminar rápidamente su testimonio: no puede haber un texto objetivo, pues toda percepción es preinvestida por el deseo y toda mirada censura al mismo tiempo lo que ve. Describir ya es interpretar. [...] La objetividad es peligrosa, pues las racionalizaciones secundarias que recubren las lagunas del conocimiento pasan por verdades<sup>240</sup>.

De lo que se sigue, que todo testimonio será necesariamente limitado, subjetivo y parcial; además estará sometido a la censura y al deseo, lo que impedirá el paso del caso particular al general. Tras la exposición de los sabios, Freud relaciona el tabú de la virginidad con el de la sangre —que queda, de este modo, alejado de la especificidad de lo sexual—, ligado a su vez a la prohibición del asesinato. La menstruación, según este planteamiento, conlleva para los antiguos la aparición de representaciones sádicas, pero, en cambio, como señala Kofman, quedan olvidados casos que atañen de lleno a la sexualidad, como la circuncisión o la ablación, donde el tabú de la sangre no parece aflorar. El tabú de la virginidad también aparece directamente relacionado con la *angustia de las primicias*. En esta relación, Kofman lee, de nuevo, una represión de la especificidad sexual del tabú, pues, aunque se hace intervenir a la sexualidad, se hace de una manera velada y general<sup>241</sup>, presentándola como un tabú que pretende, ante el miedo que causa la mujer como «ser-otro», evitar las *angustias y desgracias* al futuro esposo. Freud, entonces, pasa de los datos recogidos por los antropólogos de tribus lejanas, a los testimonios mucho más cercanos en contexto cultural —principalmente mujeres de determinada clase y procedencia—, para llegar a los ejemplos de la literatura, bajos los cuales logra unir todo lo anterior, construyendo su tabú de la virginidad, que, según Kofman, solo será admisible si aceptamos que:

Todo texto es una simple variación diferencial de un núcleo común que se juega en la deformación, una versión truncada de un mismo texto originario. Comprendemos entonces, que podemos recurrir para su lectura a hechos pertenecientes a civilizaciones diferentes, ya pertenezcan al psiquismo normal o al patológico. Así, el comportamiento de las mujeres civilizadas, que experimentan muy a menudo la decepción tras el primer coito, es el punto de

---

<sup>239</sup> Cf. *ib.*, p. 71.

<sup>240</sup> «Si Freud recourt d'abord aux « savants », c'est pour éliminer au plus vite leur témoignage : il ne saurait y avoir de texte objectif car toute perception est préinvestie par le désir et tout regard censure en même temps ce qu'il voit. Décrire, c'est déjà interpréter. [...] L'« objectivité » est dangereuse, car les rationalisations secondaires qui recouvrent les lacunes de la connaissance passent pour vérités», *ib.*, p. 72.

<sup>241</sup> «el tabú de la virginidad pertenece a una vasta trama en la que se incluye la vida sexual entera- No solo el primer coito con la mujer es tabú; lo es el comercio sexual como tal», Sigmund Freud, «El tabú de la virginidad». *O. C.* Vol. XI. Buenos Aires: Amorrortu, 1991. Esta afirmación la recoge Freud de Ernest Crawley (antropólogo), para seguir indagando sobre el tabú de la virginidad. Kofman fija aquí que en la generalidad de «la vida sexual» se suprime lo que tiene de específico «el primer coito con la mujer», que sería el pilar sobre el que se construiría el tabú.

partida de la investigación. Pero comenzar por la mujer normal y civilizada no es debido ni al azar ni al etnocentrismo<sup>242</sup>.

La diferencia para Freud entre el comportamiento normal, civilizado, racional y el «salvaje» es gradual, depende de la fuerza de la represión y la censura en uno y otro. Por lo que el Freud de Kofman trata de decapar lo superficial para ir a lo profundo suspendiendo resistencias, partiendo del texto más deformado, transformado por la actuación de la represión, que, además, es el más superficial, en el sentido de que es lo primero que aparece. Freud quiere encontrar el texto latente, profundo menos deformado. Se trata de llegar a algo primero, original, primitivo; de lo que estaría mucho más cerca el contenido menos deformado por la represión y racionalización. Entonces, nos quedaría lo patológico y lo artístico como espacios privilegiados donde abordar la verdad de una manera menos contaminada. Como resultado, sale a relucir cierta paradoja en el movimiento psicoanalítico, dado que se trata de hallar una verdad que no se presenta en lo racional, sino que brota de la asociación libre, para a partir de ella, volver a racionalizar la construcción.

Freud establece entre la claridad psicoanalítica y la oscuridad del saber poético la misma relación que Aristóteles entre la filosofía y el mito. Tanto uno como otro proceden a una reducción racionalista del mito y del símbolo. El mito contiene en potencia y confusamente una verdad que la filosofía actualiza<sup>243</sup>.

### 6.5.1. Envidia del pene y el tabú de la virginidad

Como apuntamos unas líneas atrás, el tabú de la virginidad surge ante el peligro —también frente a la atracción— que aparece para el hombre tras la *desfloración* de la mujer, ya que atrae su hostilidad y la desgracia para aquel. Esta hostilidad se despierta no tanto por la *herida física* que supondría la rotura del himen, sino por una herida narcisista a la mujer, de la cual el himen no es más que un recordatorio de «ser sin pene». Freud expone cómo en las costumbres primitivas este acto de romper el himen se lleva a cabo de manera manual, instrumental o también mediante un coito ritual con una persona que no es el esposo. Kofman sospecha que esto no valdría para las mujeres «civilizadas». En otras palabras, las que se hallan en el mismo contexto cultural que Freud, dado que no se repiten este tipo de rituales que posibilitan que el esposo no tenga nada que temer de la mujer con la que yacerá, pues la *herida* se la produce otro. Por esto, Kofman afirma que no tiene suficiente fuerza para poner al mismo nivel ambas experiencias frente a la virginidad y derivar de ahí la universal con respecto a su tabú. Pero si es posible esclarecer un caso basándose en el otro es, precisamente, porque en ambos hay un determinado desplazamiento de la libido. Este desplazamiento se da porque la mujer toma como primer objeto de amor a su padre, para más tarde dejar ese lugar vacante —desinversión libidinal—. Entonces, quien venga a ese lugar, lo hará como sustituto, como un *simple*

<sup>242</sup> «Tout texte est une simple variation différentielle d'un noyau commun qui s'y joue dans la déformation, une version tronquée d'un même texte originaire. On comprend alors qu'on puisse avoir recours pour leur lecture à des faits appartenant à des civilisations différentes, relevant du psychisme normal ou pathologique. Ainsi le comportement des femmes civilisées, qui éprouvent très souvent de la déception après le premier coït, est le point de départ de la recherche. Mais commencer par la femme normale et civilisée n'est dû ni au hasard ni à un ethnocentrisme», Sarah Kofman. *Quatre romans analytiques*, p. 74.

<sup>243</sup> «Freud établit entre la clarté psychanalytique et l'obscurité du savoir poétique le même rapport qu'Aristote entre la philosophie et le mythe. L'un comme l'autre procèdent à une réduction rationaliste du mythe et du symbole. Le mythe contient en puissance et confusément une vérité que la philosophie actualise», *ib.*, nota 16, p. 79.

sustituto, quedando asegurada la decepción, el sentimiento de fraude, la insatisfacción ante las expectativas truncadas, y la *herida* comienza a aparecer, por desplazamiento libidinal, de una figura a la figura prometida. Los antiguos, de alguna manera, como muestra Freud, tienen en cuenta este *chasco* que evitan a través del ritual, pero, en la mujer «civilizada» se expresa como síntoma efecto del conflicto entre la fantasía y el fracaso en la realidad, ligado a la figura del padre.

Kofman defenderá que la herida no es suficiente para explicar el tabú de la virginidad, de lo cual es consciente Freud. Por esta razón continuará su análisis examinando la fase viril en la mujer, caracterizada por cierta envidia hacia el varón, porque ella es diferente; una percepción que se cifra en que el otro tiene —pene— y ella no. La envidia del pene hace patente una herida en lo más profundo del amor del yo narcisista: «te falta algo que no tienes y lo quieres, otros si lo tienen». Es una amargura reactiva, en sentido nietzscheano, una amargura hostil. Ligando en virtud de la envidia del pene la hostilidad al complejo de castración, parece resuelto el enigma de la virginidad: es necesario el tabú, debido a la sexualidad incompleta de la mujer, que se revela en el fracaso de su compañero en la noche de nupcias. Con respecto de esta «sexualidad incompleta», Kofman recoge del *Tabú de la virginidad*:

Tras esta enumeración de los motivos de la paradójica reacción de la mujer frente a la desfloración, que también puede rastrearse en la frigidez, nos es lícito enunciar, a modo de resumen, que la sexualidad inacabada de la mujer se descarga en el hombre que le hace conocer por primera vez el acto sexual. Pero entonces el tabú de la virginidad tiene sobrado sentido, y comprendemos el precepto de que evite tales peligros justamente el hombre destinado a mantener con esa mujer una convivencia duradera<sup>244</sup>.

En una nota que hace referencia a este mismo texto de Freud, Kofman relaciona esta supuesta «sexualidad inacabada» con la tradición que nos llega desde Aristóteles, que considera que cada cosa se realiza hasta su acabamiento, perfección o completitud, y logra alcanzar su «ser propio», según su naturaleza, esto es, de acuerdo con la esencia de la cosa. Tradición que establece jerarquías y grados en cuanto a la perfección. Así, el hombre como *ser acabado* —frente a la mujer, cuya sexualidad se nos declara *inacabada*— aparece como el referente. Por consiguiente, los esclavos si son *bien enseñados* pueden llegar a resolver un problema de geometría, pero no son hombres completos, no son libres y, por tanto, no tienen derecho a la palabra. Esta tradición porta algo perturbador, pues en el caso de las mujeres, que tampoco han tenido derecho a la palabra —hasta hace unos siglos—, a pesar de que por sí solas puedan resolver un problema de geometría, parece que no terminan de completar ni de lograr su naturaleza, porque, evidentemente, ya lo sabemos: se trata de una naturaleza inacabada. Por lo tanto, las distintas marginalizaciones y segregaciones que tengan lugar se harán de acuerdo con las jerarquías que se hayan ido estableciendo con respecto del *hombre*. Una vez que Freud remite al complejo de castración y, en concreto, a la envidia del pene como aquello que hace temer a la mujer porque tras el primer encuentro sexual queda sumida en una amargura resentida y hostil que emana de su particular herida, las pruebas antropológicas no llegan a mostrar ni suponen cierta confirmación de las conjeturas planteadas por el vienés, o no al menos no tanto como lo hace la literatura.

---

<sup>244</sup> *Ib.*, p. 201.

### 6.5.2. Las virtudes de la literatura

El escritor, el literato, presenta «la verdad como ilusión y en la ilusión»<sup>245</sup> gracias a una sensibilidad especial, privilegio de los artistas para comprender el sentido del mundo, mediante un tipo especial de conocimiento, el endopsíquico, que hemos descrito a propósito del análisis de *L'enfance de l'art*, en el punto 5.3.4.<sup>246</sup> Recordemos que se trata de un conocimiento que se da de manera indirecta y que se cristalizará en una creación humana como una obra, un mito o, incluso, un delirio paranoico, y que ofrece en ello, de manera deformada y distorsionada, sin la claridad de la razón, cierto saber sobre lo psíquico. Freud cada vez que recurre a un artista o literato, a un exponente de la cultura, lo hará desde este reconocimiento. En Hebbel también lo ve, pero no en todos sus textos, sino en uno particularmente afín con su teoría sobre el tabú de la virginidad, a saber, su tragedia *Judit*. Pero si puede permitirse afirmar esto, a la vez que lo utiliza como pilar para la explicación de un asunto ante el cual la ciencia ya se ha mostrado impotente, es porque de antemano ya ha asumido la verdad y universalidad de sus premisas. Al menos, esta es la postura que defiende Kofman, dado que acepta de partida que las creaciones, ya sean tomando una forma pictórica, literaria, mítica o de relato ancestral, provienen de lo inconsciente, como lugares donde se propicia la aparición de aquello que, de otra manera, no se expresaría por el trabajo que desempeña la censura del sistema psíquico, convirtiéndose de este modo en el testimonio de algo que ocurre en la vida psíquica. Por lo mismo, el texto de Hebbel que toma Freud para esclarecer el tabú de la virginidad, no diría nada del tabú de la virginidad, si uno no aceptara con anterioridad las premisas del método psicoanalítico y los conflictos que a través de este se plantean, como el que haya un tabú de la virginidad. Kofman lo expresa de la siguiente manera:

Lo que se encuentra proyectado al exterior es el testimonio de lo que ha sido eliminado de la consciencia. Es decir, que el texto literario no puede «presentar» el tabú de la virginidad más que si consentimos someter al texto mismo, también, a la interpretación analítica. La decapitación de Holofernes solo es un sustituto simbólico de la castración para quien admite ya la interpretación analítica. Si aceptamos ver en una obra una proyección de las relaciones reprimidas por el escritor, la singularidad de la puesta en escena se explica por medio del complejo parental de cada autor. Así Freud, adjunta a su método comparativo un método genético que permite tomar las diferencias más allá de las repeticiones de un mismo tema<sup>247</sup>.

Según esto, una decapitación puede estar directamente relacionada con la castración si se admite que lo uno representa simbólicamente a lo otro y si se acepta que ocurre algo así como la castración o que, efectivamente, se da en el desarrollo del sujeto un «complejo de castración». Por medio de este complejo se logra la comunicación entre diferentes particularidades entre autores, pues el método analítico, mediante la confrontación con el sujeto-autor<sup>248</sup>, es decir, con su particular paso por el complejo de Edipo, que es una

<sup>245</sup> «La vérité comme illusion et dans l'illusion», *ib.*, p. 76.

<sup>246</sup> *Supra*, p. 153.

<sup>247</sup> «Ce qui se trouve projeté à l'extérieur est le témoin de ce qui a été effacé de la conscience. C'est dire que le texte littéraire ne peut « présenter » le tabou de la virginité que si l'on consent à le soumettre lui aussi à l'interprétation analytique. La décapitation d'Holopherne n'est un substitut symbolique de la castration que pour qui admet déjà la symbolique des rêves. Si on accepte de voir dans une œuvre une projection des rapports refoulés par l'écrivain, la singularité de la mise en scène se trouve expliquée par le complexe parental de chaque auteur. Aussi Freud adjoint-il à sa méthode comparative une méthode génétique qui permet de saisir les différences par-delà les répétitions d'un même thème», *Quatre romans analytiques*, p. 77. Remitimos también al punto 5.3.2. de nuestro trabajo.

<sup>248</sup> Utilizamos esta expresión «sujeto-autor» basándonos en la diferencia que hace surgir Lacan a partir de

particularidad absoluta entre escritor y escritor, permite a Freud tomar las diferencias singulares a la vez que ve lo que se repite en cada una de ellas: el establecimiento de un fantasma que atraviesa<sup>249</sup> a cada uno de ellos, haciendo de este un «tema», como en este caso el tabú de la virginidad. Además, la virtud de la literatura frente a otras disciplinas es que el privilegio del escritor es no estar sometido al principio de realidad, lo que abre un inmenso campo de posibilidades, pudiendo producir en el lector todo tipo de efectos: «la licencia poética es el anverso de una necesidad pulsional»<sup>250</sup>. El tema sobre el cual se escribe, depende de la elección del autor, aunque no es libre del todo, pues hay una tendencia interna, un empuje que tiene más fuerza que el principio de realidad, con lo que la pulsión encontrará en la literatura la posibilidad de liberarse de maneras variadas al no estar constreñida a tal principio —tanto para el lector como para el autor, como vimos, aquí reside el rol social del arte en cuanto a la economía pulsional<sup>251</sup>—.

En estas elecciones particulares de cada autor, cuando se agrupan para conformar un «tema», quedan sus particularidades y diferencias puestas en suspenso. Freud, por ejemplo, en *El tabú de la virginidad*, ofrece distintos textos reunidos bajo la temática de las consecuencias de la *desfloración*: nombra a Ludwig Anzengruber, dramaturgo vienés, quien escribe una comedia, *El veneno de la doncella*, donde aparece una novia *maldita*, ya que quien la despose por primera vez morirá. Así, el campesino que quería casarse con ella opta por permitir que se case con otro para poder contraer las felices segundas nupcias con la mujer sin peligro de muerte. También, en la nota 21 remite al cuento de Arthur Schnitzler, titulado *El destino del barón de Leisenbohg*, en el que se narra la historia de una actriz cuya pareja antes de morir la maldice restituyendo su virginidad y sentenciando que aquel que la posea morirá; de esta forma, cuando la mujer se enamora de un nuevo hombre, se acuesta con el barón de Leisenbohg para romper la maldición. Por último, encontramos la referencia que nos ocupa: el texto de Hebbel, el cual no se queda aislado en una nota al pie, sino que es componente directo de la argumentación. Con todo, hallamos en el texto de Freud distintas escrituras, distintas elecciones y «sujetos-autores» particulares. Pero hay algo que permite a Freud tomar lo característico del tema, en este caso el tabú de la

---

su lectura de Freud y de la lingüística principalmente, diferencia entre el sujeto como individuo y sujeto como «sujeto del inconsciente». Nos hacemos eco de ella, considerándola más que oportuna y necesaria para saber qué es a lo que apunta el psicoanálisis y sobre qué está hablando. El sujeto que se ha venido proponiendo a lo largo de la tradición filosófica dominante, a grandes rasgos, ha sido un sujeto autónomo, controlador, con poder sobre sí mismo, consciente, capaz de hacer un examen de sí mismo, de examinar con claridad y más o menos esfuerzos sus pasiones, sus pensamientos. Un sujeto pensante. Frente a esto, el «sujeto del inconsciente» no podría ser nunca una entidad determinada, sino más bien una efervescencia, algo que surge de la interacción entre lenguaje, cuerpo, pulsión, el Otro, deseo, cuyo origen está marcado por el apresamiento del lenguaje que se da en un momento de necesidad, como por ejemplo un bebé la primera vez que emite un sonido tipo «grito» y aquel o aquella que lo escucha lo interpreta, según una lengua, traduciéndolo. En ese momento, ese ser prematuro, preso del lenguaje, pierde de instinto —se *desnaturaliza*—, desviación constante de su meta natural, porque ya no la hay. Por otro lado, este sujeto no sabe lo que dice, ni qué dice. No es consciente, ni autónomo ni concuerda con ninguna de las notas que caen bajo el sujeto tradicional. Cf., Jacques Lacan. Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano, *Escritos II*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2011. Siguiendo en esta línea proponemos «sujeto-autor» para señalar a eso que se desliza tras el autor, de su yo, de su consciencia.

<sup>249</sup> Con respecto al salto del establecimiento de un fantasma constante y el establecimiento del «tema», recordemos a propósito del análisis sobre *Un recuerdo de la infancia de Leonardo da Vinci* y el «tema» de la sonrisa materna, lo mismo que el «fantasma» de la sonrisa materna, *supra*, pp. 148-151 y 164.

<sup>250</sup> «La licence poétique n'est que l'envers d'une nécessité pulsionnelle», *Quatre romans analytiques*, p. 78.

<sup>251</sup> Recordemos la función narcisista del arte expuesta en el punto 5.5. y 5.6.

virginidad a pesar de las diferencias aparentes —ornamento fruto del estilo *singular* de cada autor, desdeñable—. Entonces, el hecho de que haya que eliminar las diferencias, bajo la justificación de que eso no sirve para la teoría, dado que no hace más que desviarnos del «tema», será para Kofman señal de que el *tema* no se constituye solo, es decir, el tema sobre el que escriben Anzengruber, Schnitzler y Hebbel no es el mismo, si no que el tema lo pone Freud. En este sentido, Kofman considera que se podría detectar cierta artimaña, que logra un apoyo en textos que de suyo no dicen nada acerca del tabú de la virginidad o, mejor dicho, no lo exponen hasta que Freud no los reúne en su texto como un testimonio más que vendría a corroborar su postura. A propósito de lo que traemos la siguiente cita de Kofman:

La apelación al final del *Tabú de la virginidad*, a una comedia, *El veneno de la doncella* de Anzengruber; a un cuento de Schnitzler, *El destino del barón de Leisenborhg*, y a una tragedia, *Judit*, pone de relieve, a la vez, la identidad del fantasma que se estructura en los tres textos y la originalidad de cada escritura interpretativa. Podemos decir que el «tema» del tabú de la virginidad no existe más que en su tipo<sup>252</sup> constituido por una cierta lectura. No hay una figura de Judit preexistente a su tratamiento, un texto original sería la verdad de referencia de todas las «Judit» posibles. Habría tantas Judit posibles como posibles maneras de vivir el Edipo para los hombres. La puesta en escena de un texto reenvía a la escena primitiva, siempre reprimida, que se representa allí, transformada por la angustia o el ridículo, en tragedia o en comedia<sup>253</sup>.

De este modo es como expresa nuestra filósofa el hecho de que lo que se representa en un texto remite a la escena originaria o primordial del sujeto. Esta escena es vista o imaginada por el individuo, pero, en cualquier caso, lo que importaría desde la postura psicoanalítica es que es vivida por el sujeto como una escena traumática, angustiosa y que es reprimida<sup>254</sup>, ocurra en la realidad fantasmática o en la fáctica, con sus correspondientes efectos. En ella aparece la diferencia sexual velada entre determinados actos violentos. Esta escena lograría configurarse de algún modo en las representaciones artísticas, en este caso bajo la forma de la literatura, siendo tragedia o comedia, dependiendo de la angustia o de la irrisión o el ridículo que aquella suscite.

Retomando la recopilación de Freud para armar un fantasma que avale el tabú de la virginidad, diremos que solo se sostiene desde una determinada perspectiva. Por otro lado, hay muchas maneras de decir el «ser-Judit», tantas como marcas edípicas en los *hombres*. A lo que entendemos que Kofman apunta tras esta sentencia es que, a partir de sus distintos textos, agrupados por Freud, lo que se dibuja es el fantasma masculino producido por el rechazo y el horror ante la mujer, pero no por su *sexualidad inacabada* sino por la situación

<sup>252</sup> Entendido como modelo, ejemplo característico, no derivado de una esencia sino de una mirada o perspectiva.

<sup>253</sup> «L'appel, à la fin du *Tabou de la virginité*, à une comédie, *le Venin de la Pucelle* d'Anzengruber, à un conte de Schnitzler, *le Destin du Baron de Leisenbotgh*, à une tragédie, *Judith et Holopherne* d'Hebbel, met en lumière à la fois l'identité du fantasma qui se structure dans les trois textes et l'originalité de chaque écriture interprétative. On peut dire que le « thème » du tabou de la virginité n'existe que dans son type constitué par une certaine lecture. Il n'y a pas une figure de la Judith préexistante à son traitement, texte original qui serait comme la vérité de référence de toutes les Judith possibles. Il y a autant de Judith possibles qu'il y a pour les hommes de possibilités de vivre l'Edipe. La mise en scène d'un texte renvoie à la scène primitive, toujours déjà refoulée, qui s'y joue, transformée par l'angoisse ou la dérision, en tragédie ou en comédie», *Quatre romans analytiques*, p. 78.

<sup>254</sup> Freud habla por primera vez de «escena primaria (primordial u originaria dependiendo de la traducción manejada, en alemán *Urszene*)» en la carta a Fliess del 2 de mayo de 1897, cf. «Manuscrito L», *Cartas a Wilhelm Fliess* (1887-1904), aunque aquí no la relaciona con el coito entre la pareja parental, sino que se trataría de una escena traumática para el niño. En *La interpretación de los sueños*, hace referencia sin nombrarlo, y aquí ya si entra en relación con la escena sexual. Será en 1918, en *Historia de una neurosis infantil*, donde a propósito del caso de «El hombre de los lobos» desarrollará toda la conceptualización de este término.

en la que el complejo de Edipo deja al hombre. De este modo, acentuamos una *sexualidad inacabada*, que, al mostrarse en la pérdida de la virginidad, al juntarse con la desilusión y el fracaso ante la expectativa de la mujer, produce en ella una profunda herida. Un fantasma que, por otro lado, se encuentra en íntima relación con otro fantasma masculino que intentaremos esbozar aquí: la fantasía de que en el momento de la rotura del himen se produce una herida, relacionada con la fantasía de agresión, de violencia. Un fantasma, que, además, aparece patente en la concepción que une pérdida de la virginidad y merma, deshonor. Tampoco podemos dejar de relacionar esta supuesta deshonor con la reminiscencia que la acompaña, la de la escena original, que se vive como un momento de agresión hacia la madre —primer objeto de amor— y se vuelve a poner en acto la escena y la angustia de castración.

Desde aquí, entonces, podríamos decir, que el *herido* por el paso por el complejo de castración será el hombre, recurriendo a construcciones artísticas y teóricas para *digerir* el tener enfrente a una mujer, que no hace más que recordarle su paso por la castración, a saber, la diferencia sexual. La viva imagen de Medusa. Ante ella, el escudo y la espada, la teoría y la erección del pene, agrediéndola, recordando su herida. No obstante, no se trata más que de otro posible relato sobre la rotura del himen o sobre la pérdida de la virginidad —es evidente que ya en la denominación se plasman los fantasmas-fantasías—.

### 6.5.3. La represión de Judit

A fin de reforzar este punto, Kofman se pregunta acerca de la Judit bíblica, anterior a la Judit de Hebbel, puesto que Freud no remite a ella, a pesar de que ofrece los mismos elementos para la lectura de la castración y del tabú de la virginidad. Además, señala la autora que es interesante el hecho de que en el texto bíblico se omitan las referencias a la relación sexual. Quizá, que la escena de la rotura del himen de Judit quede en la sombra, disfrazada bajo otros elementos, podría ser «menos útil» para Freud, pero aun con todo es llamativa la omisión.

Parece que en los textos bíblicos se da una represión sintomática de lo sexual, que Freud no destaca y que, sin embargo, no le pasa desapercibida a Spinoza, quien fija esta como uno de los factores de la corrupción de los textos bíblicos. Gracias a que no hay *escena sexual* en el pasaje de la Judit bíblica, podemos suponer que no ha sido *mancillada* ni *deshonrada*. Algo sospechoso pues, como nos cuenta la Biblia era una mujer casada, aunque no se indica apenas nada de su marido, salvo que murió y que dejó a Judit bastantes riquezas. De esta relación se destaca que ella le era fiel. Esta Judit bíblica será la representación de la castidad —si no en cuerpo, al menos en alma y ante Dios— de la humildad y, también será símbolo de lucha frente al opresor, de la pureza de fe y de fidelidad a su marido, a Dios y a su pueblo. Se alza victoriosa sobre el mal.

Según lo expuesto por el texto del Antiguo Testamento, Judit es una viuda piadosa e inocente: «nadie podía hablar mal de ella»<sup>255</sup>. Imagen de la fidelidad a su difunto esposo Manasés. Ante el asedio de su ciudad, Betulia, por parte del ejército asirio comandado por Holofernes, los jefes de la ciudad se reunieron en asamblea para decidir su futuro. Ozías propuso aguantar cinco días más, seguro de que Dios volvería su compasión hacia ellos, sin

---

<sup>255</sup> Judit 8, 8.



abandonarles frente al ejército enemigo. Judit se reveló pidiendo a los jefes de la ciudad que no se rindieran, que le dieran tres días para lograr la liberación. Así, quitándose sus ropas de viuda, se vistió con sus mejores adornos y sedas, convirtiéndose en instrumento de Dios, emblema de moralidad y justicia. Utiliza su belleza para eclipsar al enemigo y ruega a Dios que dé a sus palabras el poder de seducción necesario para lograr su objetivo:

Castiga con la seducción de mis palabras al esclavo y al señor, al jefe y a su servidor. Acaba con su fanfarronería por medio de mi mano de mujer. [...] Dame palabras seductoras para herir y deshacer a los que tienen tan perversos planes contra tu alianza, contra tu santuario, el monte de Sion y la casa que pertenece a tus hijos<sup>256</sup>.

La heroína se dispone a salvar al pueblo judío, su nombre, Judit, (*Jehudith* en hebreo) parece que refuerza esto, ya que se puede traducir por «la judía», y por extensión entre este significado y su hazaña, acoge en él a todo el pueblo judío. En la Biblia aparecen muchas versiones de la noche en la que Judit seduce a Holofernes, y en todas ellas la heroína logra resolver el apuro sin ver perjudicadas su honra o su honor, lo que podría ser vinculado con la denegación (*Verleugnung*): mecanismo mediante el cual el sujeto rechaza reconocer un hecho, una percepción traumática. Está en directa relación con la castración, pues la denegación típica la encontraríamos en el mecanismo de no querer, rechazar, rehusar ver la ausencia de pene en la mujer. Denegación porque se niega un acontecimiento sexual poniendo otra cosa en su lugar que no provoca falta, que no hace agujero. Kofman destaca un detalle que ha pasado desapercibido, y es que Judit<sup>257</sup> tras el banquete que le ofrece Holofernes, en el que la mujer se abstiene de comer, dejando que el hombre se saciara con los manjares y los vinos, corta la cabeza de Holofernes tomándola por los cabellos cuando se ha quedado dormido; lo que permite poner esta escena en relación con otra, la de Dalila<sup>258</sup> (la que debilitó, empobreció), la amada de Sansón, cuando corta la melena del hombre haciéndole perder su fuerza, lo que provoca su perdición. La oportunidad de cometer este acto se le brinda cuando «durmió a Sansón sobre sus rodillas y llamó a un hombre, que le cortó las siete trenzas de su cabeza»; episodio que se conecta con el de Yael<sup>259</sup>, mujer que salva a las tropas de Israel de Yabín, rey de Canaán, matando a Sísara —general cananeo—. El asesinato se comete cuando Yael le clava un cincel o clavo en la sien, ayudada por un martillo, tras haberle dado leche y «haberle cubierto con una alfombra», cuando Sísara se hallaba en un sueño profundo. Las tres escenas quedan enlazadas no ya por el elemento de los cabellos, sino por el debilitamiento de los tres hombres, que se da después de haberles ofrecido un banquete —como en el caso de Holofernes y Judit—, de haber saciado su sed —como en el caso de Sísara y Yael— o de haber caído dormido bajo el influjo de su compañera —como en el caso de Sansón y Dalila— en los tres casos como hombres que se vuelven vulnerables, débiles, durante el sueño, momento en el que aprovechan nuestras heroínas bíblicas para acabar con sus vidas.

La autora enlaza este «caer dormido por el influjo de una mujer» con el sueño, cansancio o pérdida de fuerza que, por lo general, llega tras el coito, aunque en la Biblia aparece deformado a través de la imagen de borrachera, del saciar la sed o del relajarse en el regazo de la amada. Kofman, por medio de esta reflexión, sostiene y que en los tres casos

<sup>256</sup> Judit 9,10.13.

<sup>257</sup> Judit 13.

<sup>258</sup> Jueces 16, 4-20.

<sup>259</sup> Jueces 4, 21: 12-24.

se puede suponer que el acto cometido es un equivalente simbólico de la castración e interpreta, desde aquí el temor del hombre ante un posible contagio de feminidad, que le dejaría impotente. Podría establecerse, entonces, que existe la relación entre la decapitación y el tabú de la virginidad a partir de los relatos bíblicos ya que, la Biblia a falta de ofrecernos un relato, nos ofrece tres. De ahí deriva una de las principales sospechas de Kofman a la hora de analizar este texto de Freud.

Nuestra autora, reconoce que la obra de *Judit* escrita por Hebbel puede servir de presentación del tabú de la virginidad, para todos aquellos que deseen un *suplemento* de ficción e ilusión. Pero edificar sobre esto un plan metapsicológico, hacer que lo literario venga a hacer inteligibles las categorías analíticas, eliminando de aquel texto los detalles *insignificantes* (o no tanto, dado que en el pequeño análisis que hace Freud de la obra de Hebbel pasa por alto totalmente una figura central como la de Holofernes), implica según nuestra filósofa la pretensión de apropiarse del texto sin resto y mantener al margen aquello que descuadra la cuenta una vez está cerrada. La autora, por último, plantea una pregunta que nos parece de sobra razonable, dado que, las concepciones de Freud nacen del mismo sustrato cultural, de la misma tradición —con todos sus posos en lo inconsciente— que la literatura que explora para apuntalar sus concepciones. Sin embargo, la adecuación entre ambos, entre psicoanálisis y literatura, quizá no pueda ser tomada como indicio de verdad o de acercamiento a «la manera de ser de las cosas», sino como indicio de coincidir en prejuicios, los cuales han venido siendo impuestos como si fueran la verdad.

#### 6.5.4. Judit de Hebbel

No será hasta la llegada del Renacimiento cuando a Judit se la comience a representar desnuda, lo que más tarde derivará en una voluptuosidad mortífera, adquiriendo características tales como la astucia tramposa o traicionera, pecadora<sup>260</sup>. Mujer ostentadora de una belleza seductora que desvía al hombre hasta el punto de acercarle a la muerte<sup>261</sup>. Hebbel mostrará una Judit más cercana a esta última figura que a la bíblica, y restituirá de alguna manera lo que en el relato bíblico quedó reprimido. El texto de Hebbel contendrá, de esta manera, la verdad del texto bíblico, la verdad sacada a la luz, lo que permite a Freud diseccionar su texto buscando puntos de apoyo para respaldar sus reflexiones acerca del tabú de la virginidad.

En la obra de Hebbel sí que se encuentra contenido sexual no reprimido, no disimulado. Será el particular complejo edípico de Hebbel<sup>262</sup> el que marque la reescritura de la historia de Judit. El autor será el que determine (consciente o inconscientemente) la elección de elementos de la tradición con los que construir su obra. En definitiva, la figura de Judit es la excusa, la máscara bajo la cual dar «cuerpo» (trama, relato) a su fantasma<sup>263</sup> caracterizado por sus escenas inconscientes particulares. Freud se apoya en un análisis

---

<sup>260</sup> Cf. el desnudo en el contexto de la Historia del Arte y la reflexión estética a partir de lo imaginario en Freud y Lacan: Ana María Leyra. «Desnudo/vestido: la imagen síntoma y la construcción del imaginario». *Escritura e imagen*. Vol. 5, 205-224, 2009, pp. 205-224.

<sup>261</sup> Cf. Louis Réau. «Iconografía del arte cristiano». *Iconografía de la Biblia: El Antiguo testamento*. Vol. I. Barcelona: El Serbal, 2000, pp. 381-385.

<sup>262</sup> Cf. Freud, «El tabú de la virginidad», p. 202.

<sup>263</sup> Siguiendo lo que hemos planteado con respecto a la sonrisa de la modelo de *La Gioconda* en Leonardo da Vinci en las páginas 164 y ss.

previo de Sadger<sup>264</sup>, para señalar que las explicaciones que da Hebbel acerca de su drama son artificiosas, ofrecidas para crear una mascarada, bajo la cual esconder lo que hay de sus deseos y preferencias inconscientes.

Según expone Hebbel, en una carta fechada del 11 de diciembre de 1843, la historia bíblica le sirve de pretexto y declara que no quiere reconstruir ningún tipo de verdad histórica, sino que, desde las ideas patriarcales del mundo burgués y su incapacidad de solucionar situaciones complicadas, el relato bíblico le ofrecía el material perfecto para mostrar la lucha entre los sexos, para lograr una crítica social y radical del sistema<sup>265</sup>. Kofman se hace eco, además, de que a Hebbel le indigna la figura que presenta el relato bíblico<sup>266</sup>, esto es, que presenten a Judit como una viuda-virgen, lo cual sería imposible en un drama: sería inverosímil un sacrificio tal conociendo el precio, corriendo el riesgo de ver vulnerado su honor. Por otro lado, la causa de su virginidad o la causa por la cual su esposo no ha podido mantener relaciones sexuales con ella es un «secreto», según Hebbel, y deja a cada cual que suponga lo que quiera. Secreto o enigma en el que la noche de bodas con Manasés es la condición de posibilidad de esta trama, condición antecedente para la noche en la que Holofernes es embaucado y decapitado por Judit.

Por otra parte, Hebbel confiesa que la fuente de su inspiración es haber contemplado durante un tiempo el cuadro que representaba a Judit sosteniendo la cabeza de Holofernes, logrando escribir su drama en quince días. Kofman apunta a que tal vez, en ese tiempo en el que Hebbel se encontraba admirando el cuadro de Judit, algún fragmento del pasado se le hiciera presente, dando nacimiento a una agitación o afección que se sublima o se descarga mediante la creación, dramática en este caso, pues «cada fragmento que retorna del pasado se abre paso con un poder particular»<sup>267</sup>. Basa esta suposición en el texto de Freud *Un recuerdo de la infancia de Leonardo da Vinci*, en el que se dice que el artista es capaz de expresar sus impulsos psíquicos más secretos, esto es, más inconscientes y desconocidos para él, a través de sus creaciones, de sus obras, que son tan extrañas para el artista mismo como para aquel que contempla su obra.

En el acto II del drama de Hebbel se lee cómo Judit siente que hay algo que se alza entre ella y su esposo, oscuro y desconocido. Es el efecto amenazador que acompaña o anuncia la llegada a la consciencia de lo que no debía estar ahí, de lo que debería haber permanecido reprimido. Siempre se trataría, en efecto, de la misma escena, representada una y otra vez, anticipando el futuro a partir del pasado, revelándose aquí, para la filósofa, el retorno de lo reprimido y la compulsión a la repetición. En este caso, aparece fijada en la figura de la madre —Kofman reconocerá la genialidad de Hebbel en este punto, al figurar la presencia ominosa de la madre, relacionándola con la impotencia y la muerte—, y logra condensar en ella las tres figuras de la mujer como la madre, la amante y la muerte.

Todo hace suponer que Manasés asimila a Judit con su madre, así como Judit se identifica a sí misma con su propia madre muerta. La impotencia de Manasés sería entonces

<sup>264</sup> Isidor Sadger. «Judith». *Friedrich Hebbel, ein psychoanalytischer Versuch* [en línea]. Leipzig - Viena: Franz Deuticke, 1920. [Consulta: 05/07/2018] Disponible en:

<https://archive.org/details/FriedrichHebbel.EinPsychoanalytischerVersuch>

<sup>265</sup> Hans Gerd Roetzer y Marisa Siguan. «El drama: crítica social bajo formas tradicionales». *Historia de la literatura en lengua alemana*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012, p. 307.

<sup>266</sup> Sarah Kofman. *Quatre romans analytiques*, p. 82.

<sup>267</sup> Sigmund Freud. «Moisés y la religión monoteísta». *O. C.* Vol. XXIII, Buenos Aires: Amorrortu, 1991.

provocada por el temor al incesto, lo que justifica la angustia ante los órganos genitales femeninos; el temor a la castración es una consecuencia. La «parálisis» psíquica de Manasés es análoga a aquella de la cual Medusa es la causa<sup>268</sup>.

La noche de bodas, como apuntamos anteriormente, es en la que aparece la repetición de la escena originaria. En la tragedia de Hebbel se refleja la incapacidad de Manasés para sobreponerse a su fantasía y la angustia derivada de ella, por lo que no se puede consumar el matrimonio, pues pende el castigo de castración sobre quien ose cometer incesto, al producirse la identificación de Judit con la figura materna. Por otro lado, si tenemos en cuenta la repetición de escenas, esta noche de nupcias remite a la futura escena con Holofernes, en la que hay de manera efectiva una decapitación, que no sufrirá Manasés a cambio de no tocar a Judit. Holofernes, que ha caído en la osadía de superar tal angustia y consumar el acto con Judit, es decapitado. Acto en el que se pueden ver recreadas a la perfección las suposiciones freudianas de la reacción hostil desencadenada por la pérdida de la virginidad en la mujer. Como se ha venido exponiendo resumidamente aquí, desde recorrido que realiza Kofman de *El tabú de la virginidad*, esta hostilidad proviene de la fijación al padre, del narcisismo y, finalmente, de la envidia del pene.

Kofman rescata un sueño de angustia de Judit, en el que la autora detecta el deseo sexual de la protagonista, que para poder ser tolerado y satisfecho se disfraza de sentimiento religioso, y transforma su voluptuosidad en deber sagrado. Logra mantener a salvo la fijación a su padre, sin desplazarla a otro hombre entregándose a Dios. Luego, la única manera de tolerar el deseo sexual será haciendo pasar su *pecado* por misión divina, lo que le permite volver pura e *intacta* tras el encuentro con Holofernes. Al menos en alma, aunque asegura Kofman que Judit sabe que su motivación religiosa recubre un deseo sexual y narcisista, prueba de ello será la culpa que siente. Por otro lado, su relación con Dios le permite mortificarse, identificarse a su madre muerta, cerrando el triángulo al satisfacer los deseos de Dios-padre. A pesar de esto, Kofman lee el comportamiento de Judit no solo desde la decepción que sufrirá con otro hombre que no sea el *digno* sustituto del padre, sino que fija su motivación principal en la envidia de pene, precisamente, aquella que Freud hará responsable del tabú de la virginidad, sosteniendo, antes de comenzar el análisis desde los propios presupuestos freudianos, que ningún motivo excluye al otro, sino que se complementan.

Tanto en el caso de Manasés como en el de Holofernes, se dan las mismas palabras, la misma vergüenza y degradación experimentadas por Judit, pese a que en el primer caso

---

<sup>268</sup> «Tout fait supposer que Manassé assimila alors Judith à sa mère, comme Judith s'identifia elle-même à sa propre mère morte. L'impuissance de Manassé serait donc provoquée par la crainte de l'inceste qui justifie l'angoisse devant les organes génitaux féminins ; la peur de la castration en est une conséquence. La « paralysie » psychique de Manassé est analogue à celle dont la Méduse est la cause», Sarah Kofman, *Quatre romans analytiques*, p. 84. Es importante recordar aquí las siguientes citas de Freud: «Acaso sepan ustedes que la figura mitológica de la cabeza de Medusa se reconduce al mismo motivo del terror a la castración», Sigmund Freud. 29ª conferencia. Revisión de la doctrina de los sueños. «Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis». O. C. Vol. XXII, Buenos Aires: Amorrortu, 1991, p. 23. Además, Freud escribe en 1922 *La cabeza de Medusa*, publicado póstumamente en 1940, en el que aparece la vinculación entre decapitación y castración, además del terror de los genitales femeninos y su relación con la figura de Medusa: «El terror a la Medusa es entonces un terror a la castración, terror asociado a una visión. Por innumerables análisis conocemos su ocasión: se presenta cuando el muchacho que hasta entonces no había creído en la amenaza ve un genital femenino. Probablemente el de una mujer adulta, rodeado por vello; en el fondo, el de la madre». O. C. Vol. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, p. 270.

estén ligados al fracaso y a la decepción y, en el segundo, a consumir la relación con el comandante asirio. Kofman dirá que lo que une estos dos casos es que Judit solo puede aceptar que la condición de la mujer es la vergüenza y el vacío. Según esto, la herida narcisista no estaría relacionada con la rotura del himen, ya que no se da en ambos casos, la experimenta porque es una mujer, un ser mutilado e incompleto<sup>269</sup>. También va más allá de la decepción provocada por la fijación al padre, es decir, la asunción de que el sustituto en tanto que tal no llegará allí donde se asume que el bueno, el primero, hubiera llegado, porque Judit se detesta sintiéndose inútil y culpable ante la impotencia de Manasés, pasando a perder el control de sí en su encuentro con Holofernes, y a sentir que solo puede completarse en otro y con otro: con el hombre que la complete dándole un hijo, que actúe como pene sustituto, dirá Freud. De hecho, Judit avisa a Holofernes de que si quiere protegerse de ella solo tiene que dejarla embarazada. Pese a esta declaración, Kofman sostiene que quizá un hijo fuera un *pene sustitutivo* insuficiente para Judit, pues ella quería ser Holofernes (maravillada y seducida por su fuerza, su potencia, su poder). Igualarle, ser una heroína, pero ante este deseo, siente que ha sido tratada como una ramera, degradada, humillada y sometida. En la lectura de nuestra autora, tras el acto sexual y el asesinato, la motivación por la patria y la fe desaparece, se olvida: Judit tiene su falo deseado, a saber, la cabeza de Holofernes, que pasa a ser de su propiedad. Castrando, por desplazamiento, a un hombre, se hace con el falo. El precio será no estar con ningún otro hombre jamás, porque *ya* no tiene nada que ir a buscar fuera en el otro. Con el asesinato de Holofernes, Judit se venga de ser una mujer, de la herida abierta en el primer acto sexual, en la toma conciencia de que necesita al otro.

Judit, presentada de este modo, se sitúa como el doble femenino de Holofernes, ambos héroes trágicos por haber caído en la desmesura. Holofernes es el ideal del yo de Judit: querría ser él. Es el sustituto del primer objeto de amor, el padre —es más, tras conocerle se olvida de Dios— y, a la vez, es el que puede responder mejor a las exigencias de su narcisismo herido. Siendo el único, de esta manera, que puede colmarla al mismo tiempo que humillarla.

Una mujer es una nada; solo a través del hombre puede ser algo, puede ser madre a través de él. Por él deviene madre. El hijo que trae al mundo es el único tributo de reconocimiento que puede aportar la naturaleza de su existencia. ¡Infelices las mujeres estériles, y yo, doblemente infeliz: ni virgen ni mujer!<sup>270</sup>.

Sin embargo, Judit no puede ser completada por medio de un niño: su marido no puede responder a su deseo y si lo hiciera Holofernes, su hijo traería la muerte y el perpetuo recuerdo de su transgresión, su *delito* sexual, por ser el claro signo de la culminación de cierto deseo sexual en Judit, el cual no debe ser reconocido, firmemente disfrazado bajo la fe y el patriotismo. Al final de la obra, Judit reclama su pago por haber liberado al pueblo, que será que la maten si ha quedado embarazada de Holofernes, en la última frase, ruega a Dios que la vuelva estéril.

<sup>269</sup> Cf. *Quatre romans analytiques*, p. 89.

<sup>270</sup> «Ein Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie etwas werden; sie kann Mutter durch ihn werden. Das Kind, das sie gebiert, ist der einzige Dank, den sie der Natur für ihr Dasein darbringen kann. Unselig sind die Unfruchtbaren; doppelt unselig bin ich, die ich nicht Jungfrau bin und auch nicht Weib!», Friedrich Hebbel. *Judith, Eine Tragödie in 5 Akten.*, acto II, p. 14.

### 6.5.5. Holofernes, hijo de una leona

Kofman señala que a Freud se le pasa por alto analizar la figura de Holofernes, incluso cuando el primer acto está dedicado por entero a este. Holofernes no tiene miedo de nada, logrando alzar todo un sistema de *defensas megalómanas*, mostrándose con la potencia del Dios de los hebreos —frente a la impotencia de Manasés—. Su sueño sería poder engendrarse a sí mismo, igual que el poder decidir la hora de su muerte, en un delirio de omnipotencia e independencia absolutas. A diferencia del comandante bíblico, este desprecia al rey de los asirios y los dioses le parecen producciones humanas, por convención. Su origen es fantaseado y relata que fue criado por una leona ante la ausencia de su madre, a la que odia por haberle dado la vida, pues es su sentencia de muerte. La madre es el claro signo de la imposibilidad de que uno sea *causa sui* y, por tanto, también de que no sea inmortal. Por ello, la madre socavaría todas las defensas megalómanas. La primera herida abierta en su narcisismo sería la del nacimiento, pues es lo que hace que cualquier socavamiento posterior sea posible: la madre al hacer de su hijo su falo, exigiéndole amor como precio de la alimentación, le roba una parte de su cuerpo, lo castra, le devora. Al igual que Judit, él también se defiende ante esta especie de robo de su integridad corporal<sup>271</sup>. Ante el peligro de notar el vacío, la falta, aparece la plenitud máxima. Logra encontrar en Judit a un igual, aun al precio de la muerte.

### 6.6. Freud heredero de Jensen

Seguimos desarrollando el esfuerzo de Kofman por desentrañar la violencia interpretativa que percibe en el texto de Freud. En este caso lo haremos a partir de su reescritura de *El delirio y sueños en la «Gradiva» de W. Jensen*<sup>272</sup>, escrito por Freud en 1906, publicado en 1907. Kofman parte de lo que ha venido llamando «un peligroso recorte o atajo». Su sospecha toma pie en los pequeños resúmenes que Freud hace de los textos literarios que le sirven de soporte de su reflexión metapsicológica y en la selección de elementos o discriminación de detalles que benefician su postura o desvían de esta, y toma cuerpo, en este caso concreto, en *La Gradiva*<sup>273</sup>, escrita por Jensen.

Parecería que el resumen con el que comienza Freud sirve al propósito de refrescar la memoria del lector, lo que, a la vez, facilita el desarrollo del método psicoanalítico sobre los tres sueños que se describen en la obra de Jensen. Para Kofman supone todo un trabajo previo a la interpretación, pero ya interpretativo. El que se presente bajo una máscara de inocencia didáctica no hace más que acrecentar su sospecha. Pues, aunque en principio solo busque *reproducir* en el lector la posibilidad de identificarse con el protagonista de la novela a analizar. Un protagonista que Freud tomará como proyección de Jensen, pero que, en la reescritura freudiana de *La Gradiva*, Kofman tomará como proyección de Freud. En consecuencia, el resumen que se nos ofrece en el ensayo freudiano será propuesto por nuestra autora como un sustituto imperfecto del texto de Jensen que elimina el estilo particular del autor a fin de preservar lo esencial del texto, es decir, lo que vale para el

---

<sup>271</sup> Cf. *Quatre romans analytiques*, p. 95.

<sup>272</sup> O. C. Vol. IX. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.

<sup>273</sup> Wilhelm Jensen. *Gradiva, Ein pompejanisches Phantasiestück* [Gradiva, una fantasía pompeyana] [en línea], Dresden und Leipzig: Earl Reissner, 1903. [Consulta 2.06.2017] Disponible en: <https://archive.org/stream/gradivaeinpompeo00jensgoog#page/n7/mode/2up>

análisis. La bella forma del relato queda así puesta al margen para analizar el contenido de la obra. Lo que nos lleva, de nuevo, a la disociación entre forma y contenido, entre esencial e inesencial, entre importante e irrelevante:

Si para hacer un estudio correcto, hay que acudir al texto original, el resumen aparece como un suplemento inútil, adjuntado a un texto que ya era pleno en sentido; inútil e incluso peligroso puesto que se suprime una parte del sentido dando la ilusión de restitución fiel del contenido, privando [al lector] de una prima de placer. Este «suplemento peligroso», ¿está de más o tiene una función precisa en el planteamiento freudiano?<sup>274</sup>.

Sin embargo, la genialidad del método que inaugura Freud reside en dos elementos que en este resumen no se tienen en cuenta, según la denuncia de Kofman, y son relevantes en un análisis, a saber: por un lado, los pequeños detalles, que no son insignificantes. Si pasan por serlo es, precisamente, porque no se quiere centrar ahí la atención, y, por otro lado, yendo un poco más allá de lo que dice manifiestamente Kofman en este ensayo, aunque lo insinúa: la manera de decir las cosas, las florituras de la lengua, el decir algo de una forma y no de otra, es decir, el *estilo*, que también da pistas acerca de lo que se quiere disimular o acentuar. Nada en el habla o en la escritura debe pasar desapercibido, todo debe ser escuchado y leído, a la espera de que ahí aparezca algo que apunte a algo distinto de lo que en un primer momento se quisiera significar, al estar, de un modo u otro, sujeto a la intención —inconsciente—del que interpreta. Hecho que vuelve a la interpretación una tarea infinita por inagotable. La paradoja aflora cuando en el despliegue de la historia de Jensen se muestra un trastorno y una cura particular que se dan en el habla, tanto del protagonista como de su amada. De ahí que sea indisociable la forma y el contenido de lo que se está diciendo, dada la relevancia que adquiere en la historia la ambivalencia de la lengua, para establecer el síntoma paranoico y para lograr el descifrado del enigma del delirio.

Una vez que Freud establece en su resumen el conflicto será oportuno resolverlo, situando en la *forma del discurso* lo más sintomático de lo que se presenta en la narración. Con ello, nuestra autora pone de manifiesto la *peligrosidad* del resumen, pues el método analítico, por principio, no debería dejar nada al margen. Si ocurre, según Kofman, se debe al interés particular del interpretante, en este caso de Freud, hallándose en él el criterio para su análisis, a saber, para dirimir qué queda al margen o no, diferenciando lo esencial de lo que no lo es. Como pilar de su crítica, Kofman pondrá la atención en que los sueños del protagonista —y en sus delirios—, los cuales han sido detalladamente descritos y enriquecidos con todo tipo de matices por Freud, que ejerce su violencia interpretativa sobre ellos, marginando ciertos detalles, en virtud de algún interés en vías de lograr otro sostén para su teoría. Al final del resumen, lo que se planteaba como una medida para refrescar la memoria del lector, breve e inocente, pasa a ser un «desmembramiento *interesado* del relato», por lo que Kofman escribe: «Si, queriendo analizar algunos sueños, Freud trocea el edificio completo de la obra, no es sin saberlo y como poseído por un deseo inconsciente»<sup>275</sup>. No obstante y pese a lo que pudiéramos suponer, su proceder queda justificado por la

<sup>274</sup> «Si, pour faire une étude correcte, il faut se reporter au texte lui-même, le résumé apparaît comme un supplément inutile, s'ajoutant à un texte déjà plein de sens ; inutile et même dangereux puisqu'il supprimerait une partie du sens tout en donnant l'illusion de restituer fidèlement le contenu, privant simplement d'un bénéfice de plaisir. Ce « supplément dangereux » est-il donc de trop ou a-t-il une fonction bien précise dans la démarche freudienne ?», Sarah Kofman, *Quatre romans analytiques*, p. 104.

<sup>275</sup> «Si, voulant analyser quelques rêves, Freud morcèle l'édifice complet de l'œuvre, ce n'est pas à son insu et comme poussé par un désir inconscient», *ib.*, p. 104.

metodología psicoanalítica, dado que para analizar los sueños hay que contextualizarlos<sup>276</sup>, esto es, intentar establecer conexiones con lo que los rodea, teniendo en cuenta que el tiempo del inconsciente no es el tiempo de la narración, por lo que hay que «contextualizarlos psicoanalíticamente», y para ello es necesario presentar el resumen a modo de contexto, para establecer relaciones entre lo que es sueño y lo que no lo es, para hallar un código que permita dar una interpretación a esos sueños. Ahora bien, comandará la actividad un criterio de selección con miras al esclarecimiento del sueño.

### 6.6.1. Glosas

De esta manera, lo que Kofman había definido como «suplemento inútil» se transforma en un complemento *necesario* para la interpretación y, en este sentido, tampoco «estaría de más», ya que viene a revelar los agujeros, los lapsus y los descosidos del tejido del texto. Al respecto, la propia autora declara que: «Para poder construir, el trabajo analítico comienza siempre por deconstruir. El resumen tiene esta función deconstructiva»<sup>277</sup>. En el resumen que presenta Freud encontramos el código que permite descifrar la obra dado en ella misma, pero rescatado gracias a la manipulación externa a la obra. Ahora bien, si esto es así, llegamos a otro punto problemático, pues si todo se encuentra ya en la obra, lo que se aporte sobre la misma no mostrará nada que no esté ya ahí. Por ello mismo, Kofman calificará la interpretación de Freud —y con ella, por extensión, todas las interpretaciones— como una anotación explicativa al margen, una glosa que, siendo un suplemento superfluo, más pobre que el texto, es un complemento indispensable: vuelve a un texto indescifrable, poco claro, ininteligible, lo contrario, transformando lo implícito en lo explícito. El punto más fuerte de la crítica a este ejercicio es que el texto resumido está ya seleccionado y marcado por la interpretación futura. Un resumen, por tanto, que anula la sorpresa que nos espera al final del análisis de Freud, donde la interpretación se resuelve en un desciframiento perfecto de los elementos presentados a lo largo del trabajo, pues fueron seleccionados bajo el criterio de la conveniencia para la explicación. Por consiguiente, este resumir implica poner el texto en «condiciones de laboratorio» supone poner en suspenso la posibilidad de identificarse con el protagonista, al borrar aquello que permitía vivir los propios fantasmas a través de la obra, que vehiculiza los fantasmas del autor<sup>278</sup>.

El texto-resumen debe ser considerado como un objeto teórico, un producto de laboratorio, fabricado por la ciencia. Producto de un método, este método puede por lo tanto aplicarse allí. Entonces, el resumen de Freud no está ahí para refrescar los recuerdos del lector. No es anterior a la interpretación, siendo su producto a la vez que su guion. Es la puesta del texto de Jensen en condiciones de laboratorio, el cual, sin el resumen sería inaccesible a la ciencia. Es en ese sentido necesario<sup>279</sup>.

---

<sup>276</sup> En este sentido remitimos a los «informes preliminares» que ofrece Freud antes de sus análisis de sueños. Como ejemplo: «La interpretación de los sueños (primera parte)», p. 127.

<sup>277</sup> «Pour pouvoir construire, le travail analytique commence toujours par déconstruire. Le résumé a cette fonction déconstructive», *ib.*, p. 105.

<sup>278</sup> Tal como expusimos a lo largo de nuestro quinto capítulo. También encontramos este planteamiento en *Quatre romans analytiques*, p. 107.

<sup>279</sup> «Le texte-résumé doit être considéré comme un objet théorique, un produit de laboratoire, fabriqué par la science. Produit d'une méthode, cette méthode peut dès lors s'y appliquer. Le résumé de Freud n'est donc pas là pour rafraîchir les souvenirs du lecteur. Il n'est pas antérieur à l'interprétation, il en est le produit en même temps qu'il la commande. Il est la mise en conditions de laboratoire du texte de Jensen qui, sans lui, serait inaccessible à la science. Il est en ce sens nécessaire», *ib.*, p. 107.



Tanto en este texto, como a lo largo de toda su obra, Freud, se dedica a hacer tambalear la posición que pretende una separación limpia y total entre «sano-insano», «normal-patológico» y muestra que solo se podría mantener una rigidez tal en las categorías si se desconoce que lo que hay no es una diferencia esencial sino de grados. Sin embargo, superar esta rigidez, solo puede lograrse transformando y forzando el texto, por lo que resumir se vuelve condición de posibilidad del desmoronamiento de las seguridades del protagonista, del autor y del lector de un mismo golpe al romper con la complicidad — identificación— entre estas tres instancias, al quebrar la coherencia interna de la obra:

Desmembrar el texto es poner de manifiesto sus lagunas, la ausencia de unión entre ciertos acontecimientos o la sustitución de vínculos ficticios por vínculos reales. Deconstruir el texto es la etapa previa necesaria para reconstruir un texto distinto, tejiendo entre los acontecimientos otros lazos, introduciendo una nueva necesidad. Resumir, es separar los diferentes elementos de la trama de la que son tomados para trenzarlos juntos en otro tejido<sup>280</sup>.

Se trata entonces de enlazar elementos que aparentemente no tienen ninguna relación, como en el sueño, donde la trama resulta absurda en muchos casos, sin sentido, pero analizándolo, parte por parte, se podrá reconstruir el contenido latente que allí se esconde, entendiendo este nuevo texto como distinto, mediante la aplicación del método analítico. Bien pudiera parecer que bajo lo aparente se esconde una verdad oculta, algo que nos diera la clave de lo que efectivamente se está diciendo ahí, pero tanto el primer texto, como el segundo construido a partir del contenido manifiesto del primero, no son más que interpretaciones de acontecimientos, al ser ambos textos creaciones al mismo nivel. En este sentido, no podríamos hablar de original, sino de copias, siempre derivadas de otra cosa. Como conclusión se extrae de lo dicho que todo texto sería interpretación infinita, por no agotarse nunca la posibilidad de reconstrucción. El enigma que presenta el texto, según lo expuesto, no sería susceptible de ser resuelto, pues no podría establecerse un código único oculto en el relato que nos permitiera la perfecta traducción entre un texto y otro.

### 6.6.2. Los otros detalles

Freud destaca ciertos elementos de la trama que le sirven de apoyo para la lectura psicoanalítica que propone, de ahí que Kofman manifieste que la «atención de Freud es más dirigida que flotante»<sup>281</sup>. Además, subraya el hecho de que ciertas citas transcritas por Freud han sido modificadas, sacándolas de contexto. Esta selección de material y la descontextualización de algunos elementos se revelan en el texto de la autora como un desplazamiento significativo, y son leídos como atajos y recortes estratégicos del texto, tomados para asociar lo que aparece disociado en la conciencia de Norberto, preparando la cura a su delirio y de paso, prometiendo la cura como solución al lector. Para ello, desdeña las interpretaciones y asociaciones de Norberto, el protagonista de la obra de Jensen, así como los comentarios que hace Jensen con respecto a su obra, que comparecen como parte del material manifiesto que no muestran, sino que ocultan, las motivaciones que a Freud le

<sup>280</sup> «Démembrer le texte, c'est faire apparaître ses lacunes, l'absence de liens entre certains événements ou la substitution de liens fictifs aux liens réels. Déconstruire le texte est l'étape préalable nécessaire pour reconstruire un autre texte, en tissant entre les événements d'autres liens, en introduisant une nouvelle nécessité. Résumer, c'est séparer les différents éléments de la trame dans lesquels ils sont pris pour les tresser ensemble dans un autre tissu», *ib.*, p. 109.

<sup>281</sup> «L'attention de Freud est plus dirigée que flottante», *ib.*, p. 111.

interesan, impidiendo la investigación psicoanalítica si se toman como interpretación y resolución del enigma planteado en la obra.

Para ver el alcance de la lectura de Kofman hemos de acercarla a los textos. Comenzaremos por el hecho de que el protagonista de *La Gradiva*, Norberto, al contemplar un bajorrelieve pompeyano fija su mirada en el pie siendo lo que más le atrae de la imagen; imagen sobre la que, por otra parte, se construirá su delirio que toma la forma de un enamoramiento súbito en la contemplación de la figura de la mujer del bajorrelieve, a la que da el nombre de Gradiva. Freud dirá que su atención particular por el pie es un detalle significativo y excepcional, ya que el gesto de andar provoca que el protagonista mismo comience su particular marcha, en este caso hacia Pompeya para encontrarse con esa mujer que le tiene embelesado. El gesto del pie marca además el nombre que Norberto le da, pues «Gradiva» significa «la que camina», «la que avanza». Con respecto al comentario de Freud, Kofman señala que hay elementos que pasa por alto en referencia al pie y al andar como, por ejemplo, la fantasía que asalta a Norberto en medio de la contemplación de la figura, en la que imagina a un lagarto verde que huye asustado por las baldosas ante las pisadas de la pompeyana. El lagarto aparece, de esta manera, al principio del relato, pero Freud deja en suspenso esta ensoñación de la trama —uno de los primeros fantaseos con Gradiva— para destacarlo mucho después, con lo que logra cierto *efecto sorpresa* cuando a través de este hecho consigue hilar otras situaciones y suposiciones que resuelven ciertas tensiones interpretativas en su reescritura de *La Gradiva*. Por el contrario, en el texto original al haberse dado este elemento al principio se dispone de él para interpretar desde ahí lo que estará por llegar en la historia.

Una de las explicaciones de Jensen omitidas por Freud es que el protagonista, Norberto, reprime sus impulsos amorosos debido a que su destino es ser el heredero de la tradición familiar. Con ello el propio autor de *La Gradiva* pone directamente el foco de atención entre la represión sexual y la familia. A esto, Kofman le suma que Freud borra algunos elementos presentados en el texto de Jensen, para introducir en el resumen cierto enigma y cierta extrañeza, como para «justificar el recurso necesario al método analítico»<sup>282</sup>. Otro de los elementos cuya relación aparecerá al final del estudio freudiano es el «canario», que aparece en la trama encerrado en una jaula. Kofman sostiene que Freud descuida la relación que hay entre el encierro del canario y el del propio Norberto con respecto de su deseo —encerrado y reprimido—, a pesar de que Freud escriba: «En su cuarto, lo ocupó otra vez el canario que cantaba en la jaula, incitándolo a establecer una comparación con su propia persona»<sup>283</sup>. Más tarde queda relacionado con el viaje a Italia: «Dejamos a nuestro héroe en el momento en que, al parecer por obra del canto de un canario, fue movido a emprender un viaje a Italia, cuyo motivo, es evidente, no le resultaba claro»<sup>284</sup>. Al final del resumen de Freud, donde cita las palabras de Zoé, parece que se resuelve el vínculo que une al canario, a Gradiva y a Norberto. En este sentido, escribe el vienés:

Cien millas más cerca; frente a tu vivienda, un poco al sesgo, en la casa de la esquina; en mi ventana hay una jaula con un canario», revela ella [Zoé] ahora al que todavía sigue sin entender

---

<sup>282</sup> «justifier un recours nécessaire á la méthode analytique», *ib.*, p. 113.

<sup>283</sup> Sigmund Freud, «El delirio y sueños en la “Gradiva” de W. Jensen», p. 12.

<sup>284</sup> *Ib.*, p. 13.

[a Norberto]. Esta última palabra toca al oyente como un lejano recuerdo. Era, entonces, el mismo pájaro cuyo canto le inspiró la decisión de viajar a Italia<sup>285</sup>.

Es, precisamente, en este momento en el que se manifiestan todas aquellas relaciones que el resumen había preparado para lograr ensamblarlas al final, dando una solución al enigma, sin dejar lugar a dudas, o cuanto menos, dejando al lector satisfecho, habiendo podido él mismo, de la mano de Freud ir atando todos los hilos sueltos que colgaban del texto de Jensen. Por lo tanto, el resumen no es tan solo selectivo y divisorio, sino que en él se desenvuelve todo un juego de sustitución semántica, lograda gracias a los desplazamientos y condensaciones señalados por el método freudiano, pero que conlleva olvidar las que el propio texto ofrece o las que desvela el mismo Jensen. Una sustitución semántica que consiste en hacer que las metáforas y las descripciones queden ajustadas a conceptos que vuelvan el texto comprensible y razonable. Por ello, el resumen es también una racionalización y una explicación en virtud de mostrar un sentido *único* en el texto, lo cual es posible porque el lenguaje literario, artístico, poético u onírico esconde bajo deformación la verdad sin saberlo.

Si se asume esto como premisa, se resuelve como necesario dar un paso más sobre ese lenguaje, mediante el reemplazo o la sustitución por conceptos propios de la razón, acabando con su manera particular de decir, con lo singular de una determinada escritura, para lograr desvelar la verdad expresándola en términos *propés*: limpios (claros, distinguibles) y propios. Por eso, nuestra autora, a la vez que destaca lo didáctico y necesario del resumen, sostiene que no solo hay en este ejercicio un afán didáctico o esclarecedor, sino que se hace siempre desde una posición interesada, en este caso, para preparar el trabajo analítico y que se logre como certero y eficaz. En consecuencia, «el resumen es mortífero, no tanto por su brevedad, como por la transposición que en él se opera de un lenguaje en otro, mucho más unívoco, que hace salir al texto de su indecidibilidad»<sup>286</sup>. Pretender eliminar o borrar la indecidibilidad viene a tratar de encontrar de una vez por todas el significado estable, un sentido unívoco. Esto supone, al mismo tiempo, eliminar la pluralidad de códigos internos del texto, es decir, eliminar la posibilidad de perspectivas, privilegiando una única manera de ver, de mirar, que se supondría la *verdadera*, o sea, sería la única que diera las garantías de hallar el sentido verdadero.

### 6.6.3. El conocimiento endopsíquico de Jensen

Freud se muestra, como hemos visto también en otros casos a lo largo de este trabajo, entusiasmado y asombrado ante el conocimiento del que da señales Jensen al plasmar con precisión asombrosa los procesos delirantes y los caminos de la cura. Sabe de ellos sin saberlo, habla de ellos sin saber lo que dice, mostrando su conocimiento endopsíquico inconsciente. Jensen plasma el desarrollo del delirio a partir de la historia de Norberto, un joven arqueólogo, sabedor de lenguas muertas, presentadas como las que le iban a permitir resolver el enigma de Gradiva, investigando sobre sus orígenes, su situación y encontrándola en Pompeya. Estas lenguas muertas, a su vez, son las que le permitirían hablar con ella, pero las que le impiden, cuando se encuentra a quien él toma por su amada

<sup>285</sup> *Ib.*, p. 25.

<sup>286</sup> «Mortifère le résumé l'est, non tant par sa brièveté, que par la transposition qui s'y opère d'un langage en un autre, beaucoup plus univoque, qui fait sortir le texte de son indécidabilité», Sarah Kofman, *Quatre romans analytiques*, p. 116.

Gradiva, ver a la mujer *real* en la que toma cuerpo su delirio. Esta mujer, llamada Zoé, es la que presenta el plano de la cura en la trama de Jensen. Gracias a sus esfuerzos por reubicar las palabras y las cosas en el psiquismo de Norberto en virtud de la ambivalencia del lenguaje, logra resolver el conflicto sexual del protagonista.

En esta novela, tanto en el papel de Norberto como en el de Zoé, pueden verse distintos códigos de desciframiento, leídos o establecidos a partir de las figuraciones que toman en el texto. Por ejemplo, Kofman establece una serie continuada en cada uno de ellos desde la que comenzar la interpretación, al considerar los distintos significantes que acompañan a cada uno de los protagonistas. Relaciona a Zoé con Italia, el sol, la luz, el medio día, el verano, la vegetación, el amor, la vida, la lengua y la consciencia. Por otro lado, presenta a Norberto como el frío, las nubes, la lluvia, Alemania, la soledad, la arqueología, las lenguas muertas, el silencio, la lava, el inconsciente, la piedra. De entre todos los significantes hay uno que reúne en sí a los representantes, por desplazamiento, tanto de Zoé como de Norberto: «Pompeya», a la vez muerta y viva, iluminada por la lava y oscurecida por la ceniza, donde se hablan dos lenguas: la de los vivos, ya sea alemán o italiano y, las muertas: griego y latín. Por medio de esta exposición Kofman afirma que rescatar la pluralidad de sentidos nos da una nueva lectura sobre el delirio de Norberto que no solo tiene que ver con el rechazo de la sexualidad, y por tanto de la diferencia. En esta nueva lectura el delirio vendría desatado por la transgresión de la ley de la naturaleza. Al elegir Norberto la muerte frente a la vida: no fija su mirada en lo vivo, sino en un relieve de mármol que habla lenguas muertas.

Si no decidimos un único sentido, poniendo así fin a la duplicidad de la villa [Pompeya] y de la crisis del héroe, sino que se queda abierto al pluralismo de los códigos textuales, entonces la *Gradiva* puede ser también interpretada como un «alegre cuento simbólico» que expone la necesidad para todo hombre, so pena de caer en la locura, de obedecer a las leyes naturales y de plegarse a su sino: pasar del invierno al verano, de lo inconsciente a lo consiente, de la muerte a la vida<sup>287</sup>.

#### 6.6.4. *La Gradiva* como reescritura kofmaniana

Un código es un conjunto de reglas y de signos que conforman un sistema, según el cual, permite formular y comprender la materia que regulan o mensajes bajo algún tipo de codificación. La apuesta de nuestra autora es que Freud parte de aplicar el *código* psicoanalítico al texto de Jensen y, al hacerlo, establece una lectura determinada, que no mostraría nada acerca del método utilizado, dado que es este el que permite la selección de elementos y dispone las vinculaciones entre ellos. Al sostener esto declara la autora que, «dar esta interpretación del texto de Jensen no es refutar la de Freud ni alzarse contra una interpretación de tipo psicoanalítico pues es, precisamente, Freud quien nos ha permitido e, incluso, incitado a hacerlo»<sup>288</sup>. Las diferencias fundamentales de la reescritura de Kofman hunden su raíz en los pequeños detalles que Freud obvia para lograr una nueva

---

<sup>287</sup> «si l'on ne décide pas qu'il y a un seul sens, mettant ainsi fin à la duplicité de la ville et à la crise du héros, mais qu'on reste ouvert au pluralisme des codes textuels, alors la *Gradiva* peut être aussi interprétée comme « un joli conte symbolique» disant la nécessité pour tout homme, sous peine de tomber dans la folie, d'obéir aux lois naturelles et de se plier au destin : de passer de l'hiver à l'été, de l'inconscience à la conscience, de la mort à la vie», *Quatre romans analytiques*, p. 120.

<sup>288</sup> «Donner cette interprétation du texte de Jensen n'est pas réfuter celle de Freud ni s'élever contre une interprétation de type psychanalytique puisque c'est encore Freud qui nous a permis et même incité à la faire», *ib.*, p. 122.

interpretación, que señalamos anteriormente<sup>289</sup>. Si seguimos leyendo, parece que ella no presenta una interpretación de tipo psicoanalítico, sino que se distancia de él, luego el trabajo de Kofman, en este ensayo, debe ser otro. Quizá se podría ajustar a un intento de deconstrucción: teniendo en cuenta todo el texto, sin partir de resúmenes o intentos de corte en el texto; sin correr el peligro, por tanto, de romper algún tipo de vinculación entre ciertos elementos que hubieran sido introducidos. Mantiene abierta la posibilidad de nuevos sentidos, de la aparición de distintas lecturas o miradas, de diferentes análisis, sin tener prioridad uno sobre otro. De lo que resultan un sentido u otro, en virtud de los significantes puestos en juego, sin reducirlos a una lengua distinta a la manejada en el texto, sin reducir a categorías o conceptos, en este caso psicoanalíticos. En cualquier caso, no es más que la puesta en práctica de una manera de leer el texto, que nos conecta directamente con la pluralidad y con el rechazo de la univocidad.

La actitud propuesta por Kofman no parte del resumen, sino de la puesta en marcha de una serie de juegos que tienen como referencia los distintos significantes. Para desarrollarlo, toma la descripción de Norberto como un muerto viviente, dado que el protagonista ha sido colocado en esta posición porque «la tradición familiar ha cortado las alas de su deseo, le ha puesto, como al canario, en una jaula desde el nacimiento»<sup>290</sup>. Freud tomará el elemento «canario» al final de su desarrollo, como vimos, colocándolo como la pieza que faltaba para terminar de anudar los hilos. Kofman sostiene que la relación entre Norberto y la imagen del canario tiene que ver con el haber estado en una jaula desde el nacimiento y lo vincula, de esta manera, con la represión sexual padecida por el protagonista, acercándolo al lado de los muertos y, por tanto, más a Gradiva que a Zoé.

Kofman señala otro punto que es pasado por alto por Freud a propósito de la lagartija que aparece en un sueño de Norberto, en el que el reptil se encuentra inmóvil bajo el sol y comienza a huir ante las pisadas de Gradiva. En otro sueño, aparece Gradiva —en algún lugar del Sol— cazando una lagartija, a la que pedía que estuviera inmóvil. Un pájaro *invisible* salva a la lagartija con el pico. Esta ensoñación es interpretada por la pensadora para reflexionar sobre el hecho de que, quizá, Freud va muy rápido otorgando sentidos al relacionar esta ensoñación con cierto carácter masoquista del protagonista, cuando se ve cazado por Gradiva, lo que obstaculiza que vaya más allá y lo relacione con otros elementos, como, por ejemplo, las apariciones de los primeros fantasmas de Norberto, que irrumpen en el primer sueño. En este sueño, una lagartija tendida al sol emprende la huida al sentir el pie de Gradiva —precisamente aquello que despertó el amor y la pasión del protagonista—. Gradiva supondría la muerte, el peligro, de lo que hay que huir, etc. De hecho, Freud ante la identificación de Norberto con la lagartija, añade dos notas en las que se lee esa identificación como cierto masoquismo y pasividad, pero no con respecto de Gradiva, sino con respecto del padre de Zoé, zoólogo al que según llega a Pompeya ve cazando lagartos. Entonces, en el sueño interpretado por Freud, no aparece la figura de lo femenino frente a la lagartija, sino que es sustituida por la del padre de Zoé, lo que le permite enlazarlo con la importancia de que el apellido del zoólogo, *Bertgang*<sup>291</sup>, el «del andar resplandeciente» que significa lo mismo que «Gradiva» en latín. Yendo más allá de la interpretación de Kofman

<sup>289</sup> *Supra*, pp. 247-249.

<sup>290</sup> «la tradition familiale a coupé les ailes de son désir, l'a, tel le canari, mis en cage dès la naissance», *Quatre romans analytiques*, p. 122.

<sup>291</sup> Sigmund Freud, «El delirio y sueños en la "Gradiva" de W. Jensen», p. 31.

podríamos suponer que Gradiva encarnaría el fantasma de la mujer, apoyándonos en el texto de Freud que ella misma cita unas páginas antes en relación con la mujer y a la muerte, *La elección de los tres cofres*:

Y las grandes divinidades maternas de los pueblos orientales parecen haber sido, todas ellas, tanto engendradoras como aniquiladoras, diosas de la vida, de la fecundación, y diosas de la muerte. Así, la sustitución por un contrario en el deseo se remonta, en nuestro motivo, a una antigua, primordial identidad<sup>292</sup>.

Luego, Gradiva, encarnaría tanto la fuerza creadora (como se revela posteriormente en el relato de Jensen) cuanto la fuerza destructiva. Aquello que fija y moviliza todos los deseos e intereses de Norberto, es, al mismo tiempo, aquello que amenaza con la destrucción: el pie, la huella de Gradiva, que logra enamorarle al mismo tiempo que le espanta —por despertar su sexualidad, y con ella, como veíamos con respecto de la Judit de Kofman, la angustia de castración—. Una descarga de tensión sexual que será proporcionada mediante disfraz a través de una mosca, insecto odiado y molesto para el protagonista, que le ofrece un momento de ambivalencia y, por tanto, de descarga pulsional. La autora remite a la escena en la que Zoé y Norberto aparecen hablando en un restaurante y una mosca se posa en la mano de ella, brindándole la oportunidad perfecta para: primero, comprobar que su Gradiva es una mujer de carne y hueso y no un mero fantasma —recordemos que Gradiva necesariamente había de estar muerta, dado que el único testimonio que tiene de su existencia es un bajorrelieve romano que se supone una copia de un original griego, datado en la segunda mitad del siglo IV—, y segundo, le sirve como descarga agresivo-sexual en el golpe que le propina en la mano para matar a la mosca, lo que le permite además pasar de la pasividad a la actividad, salir de la parálisis de la lagartija y, de este modo, acercarse a Zoé y no *huir* de ella.

Otro de los detalles que Freud pasa por alto, que según Kofman pondría en relación los fantasmas de Norberto y la figura de la mujer es la escena antes de marchar a Pompeya en el transcurso de un paseo por el mercado. Ante su mirada, aparece una mujer vendiendo sus verduras y frutas, mostrando a la clientela media docena de nueces<sup>293</sup>, haciendo ver su interior para que los clientes percibieran la frescura de sus frutos. Norberto continúa su marcha por las calles, y entre el gentío divisa la figura de Gradiva, que a su paso espantó a un lagarto. De nuevo, vemos aquí que ante la mujer que exhibe su lozanía y la frescura de sus frutos, al ofrecer a la vista el interior de los mismos, Norberto prefiere fijarse en los marmóreos encantos de Gradiva, sin vida. Además, la escena nos presenta otro detalle: la huida del lagarto ante la aproximación de Gradiva. Una imagen con la que Norberto no deja de fantasear en sus ensoñaciones, como analizamos anteriormente. Esta Gradiva caminante es la que hace huir al lagarto, bajo amenaza de aplastamiento o de ser cazado; por tanto, decimos que, lo que le causa pavor es el supuesto poder castrador fijado en la figura de la mujer; de ahí el rechazo a contemplar los frutos frescos y apetecedores de la mujer en el mercado.

Esta última afirmación se relaciona con los vínculos que establece Freud entre el nombre de Gradiva y el dios guerrero *Mars Gradivus*, el que marcha precediendo a su

---

<sup>292</sup> Sigmund Freud, «El motivo de la elección del cofre», *O. C.* Vol. XII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991. p. 315.

<sup>293</sup> Cf. Wilhelm Jensen. *Gradiva, Ein pompejanisches Phantasiestück*, pp. 6-7.

ejército. Freud, además, sugiere que Gradiva, la cual es fantaseada por Norberto como la hija de un poderoso *pretor* al servicio del templo—, se asocia fácilmente a Zoé en la fantasía, dado que es hija de un profesor universitario y, por desplazamiento, «bien puede traducirse como *servicio del templo* entre los antiguos»<sup>294</sup>. Sin embargo, esto no se pone en relación con el *poder* de Gradiva, ni de Zoé, vinculado al mismo dios Marte, dado que, quizá en la figura de Gradiva/Zoé se reuniera lo poderoso, creador de vida y mortífero a su vez. En esta línea, Jensen por su parte, señala que Gradiva sería análoga a la virgen Atenea, a la que los hombres no osarían acercarse —tal vez por eso huyen Norberto y la lagartija— o quedan paralizados ante ella, paralizados por su poder, representado por su égida, en la que aparece la cabeza de Medusa, que representa los genitales de la madre. Dice Kofman: «paralizado por Zoé en la infancia, transformado por ella en piedra, Norberto la metamorfosea a su vez en una estatua de piedra»<sup>295</sup>. Es decir, en una escultura de mármol, símbolo del frío de la muerte, de la sordera, de la castración y de la defensa ante esta, como ante la cabeza de Medusa. Teniendo esto en consideración, Kofman pone en relación la parálisis que sufre ante la aparición de Zoé —confundida con la reencarnación del bajorrelieve— y la fascinación por la posición vertical del pie de Gradiva, a través del fetiche.

Freud no saca ninguna conclusión de la posición del pie, a pesar de que ha sido señalado por Jensen en muchas ocasiones, de lo que Kofman deriva el hecho de que este rechazo le impide ver un sentido fetichista del comportamiento del protagonista, que a partir de una parte del cuerpo de la mujer objetualiza el cuerpo entero. Evitando lo traumático<sup>296</sup> de la castración de la mujer, evita ver los frutos de la mujer en el mercado, evita ver a Zoé como una mujer viva y huye en sueños de la mujer fálica Gradiva —representación al mismo tiempo de la castración y de la defensa a la castración— en consecuencia, escribe Freud:

El psiquiatra acaso habría incluido el delirio de Norbert Hanold en el gran grupo de la paranoia, designándolo tal vez «erotomanía fetichista» por resultarle lo más llamativo el enamoramiento de la figura de piedra y porque, con su tendencia a concebir en términos gruesos todas las cosas, no podrá menos que parecerle sospechoso de «fetichismo» el interés del joven arqueólogo por el pie de la mujer y su posición al andar. Empero, todas esas denominaciones y clasificaciones de las diversas clases de delirio de acuerdo con su contenido llevan en sí algo de desacertado e infecundo<sup>297</sup>.

No obstante, este fetichismo, según apunta Kofman, indica cierta perversión estructural, en la que no se da el reconocimiento de la diferencia sexual. Para apoyar esta interpretación la autora señala que Norberto tiene que recurrir a un amigo para distinguir el andar femenino del masculino. En cualquier caso, con las palabras de Freud quedan cerradas, al menos en su análisis, las posibilidades de seguir por este camino. Otro modo del protagonista para acercarse a lo que le atrae y le aterra, sin enfrentarse a ello es porque lo vuelve objeto de estudio, porque le permite ver y tocar el sexo de Gradiva, a este respecto escribe Kofman: «el deseo acuciante de saber es una sublimación del deseo de ver y de tocar

<sup>294</sup> Sigmund Freud, «El delirio y sueños en la “Gradiva” de W. Jensen», p. 41.

<sup>295</sup> «Médusé par Zoé dans l'enfance, transformé par elle en pierre, Norbert la métamorphose à son tour en une statuette de pierre, ce dont témoigne un de ses rêves», *Quatre romans analytiques*, p. 123.

<sup>296</sup> «En la instauración del fetiche parece ser [decisiva], más bien, la suspensión de un proceso, semejante a la detención del recuerdo en la amnesia traumática», Sigmund Freud, «Fetichismo». *O. C.* Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, p. 150.

<sup>297</sup> «El delirio y sueños en la “Gradiva” de W. Jensen», p. 38.

el sexo femenino, deseo de tocar lo que no se ve de lejos, pero que quizá exista»<sup>298</sup>. La imagen de Gradiva (la no amenazadora) despierta la *curiosidad erótica*, dirá Freud, del joven por el cuerpo de la mujer, pero angustiándole ante el vacío, la nada.

En esta reescritura que lleva a cabo Kofman, pareciera como si, en este texto, estuviera reprochando algo a Freud. Algo que tiene que ver con su actitud para leer y manejar los textos, como si no hubiera sabido leer o interpretar y como si hubiera, por otro lado, olvidado elementos y relaciones a propósito y privilegiado solo a aquellas que le permitirían *recrear* un triángulo edípico que encajara *perfectamente* con aquellos significantes o elementos que aparecen en el texto de Jensen, a fin de alcanzar una *solución* para la obra. El precio de alcanzar esa solución es olvidar que tanto el joven antropólogo Norberto como Zoé son creaciones de un escritor, anulando la distancia entre los individuos ficticios y los reales. Al final del texto de Freud, cuando se resuelven las tensiones de la interpretación a la vez que queda resuelta la trama de Jensen presentada a través del texto de Freud, como si fuera la cura del delirio, se pone en suspenso esta distancia, gracias a la aplicación del método analítico.

Por ello mismo, podría estarse cerrando la posibilidad de un nuevo tipo de interpretación, que lograría, al final, un único sentido como verdadero. Digamos entonces que el *modo de Freud* es el que ha permitido la cura y la resolución del conflicto. Al tomar lo ficticio y lo real como proveniente de las fuerzas inconscientes, pudiéndose someter ambos al mismo tiempo a la mirada psicoanalítica, el que analiza es quien poco a poco va desentrañando la trama de la obra y deshaciendo el delirio, desde las experiencias personales y desde las relaciones que lentamente se descubren como causa de aquello que parecían coincidencias o casualidades, lo que siempre permite nuevas lecturas y añadiduras, mientras que el discurso científico o pretendidamente científico, entendiéndolo aquí como el que pretende la univocidad, no lo permite. El psicoanálisis puede volver todo ello inteligible mediante las categorías técnicas. Al catalogar a este o aquel personaje como masoquista, castrado, delirante, etc.; vuelve inteligibles ciertos elementos y resuelve tramas desde la construcción de objetos teóricos procedentes del texto a tratar. Digamos que se va construyendo el contenido latente, en una interpretación determinada, que da como resultado el apuntalamiento o la mostración de determinados conceptos de la teoría que permiten desarrollar tales construcciones. A pesar de lo expuesto, Kofman no se queda en la mera crítica y aporta una posible lectura, una reescritura, reconociendo que si es posible esta manera de hacer *texto con el texto* es gracias a Freud.

Haciendo surgir el carácter parcial de su lectura, Freud abre el texto a otras lecturas, pone en guardia frente a una lectura dogmática y reductora. La interpretación de Freud es una reescritura del texto de Jensen, un nuevo juego, una nueva novela, aun cuando el autor, en cierta medida, ha proporcionado el texto y el comentario<sup>299</sup>.

Como consecuencia, al introducir su lectura como si fuera una cuña, forzando, violentando el texto de Jensen, permite que acudan allí otras lecturas y actitudes frente a

---

<sup>298</sup> « Le désir lancinant de savoir est une sublimation du désir de voir et de toucher le sexe féminin, désir de toucher ce que ne se voit pas de loin, mais qui existe peut-être », *Quatre romans analytiques*, p. 124.

<sup>299</sup> « En suggérant le caractère partiel de sa lecture, Freud ouvre le texte à d'autres lectures, met en garde contre une lecture dogmatique et réductrice. L'interprétation de Freud est une réécriture [sic] du texte de Jensen, un nouveau jeu, un nouveau roman, même si c'est l'auteur qui, dans une certaine mesure, a fourni le texte et le commentaire », Sarah Kofman, *Quatre romans analytiques*, p. 125.



los textos, ya sea la de Freud o la de Jensen. Así, la reescritura de Freud permite otras, con otra composición, otros vínculos entre los elementos, otro lenguaje, pero cada una de ellas, inaugura lagunas nuevas en el texto, a las que sucederán nuevas interpretaciones atraídas por la pluralidad de sentidos y la imposibilidad de cerrar la obra, ya sea literaria o psicoanalítica, para Kofman ya no habrá diferencia. Sin embargo, para este fin es necesario no considerar que la aportación de Freud sea algo más que una glosa, que no suponga un desciframiento total y absoluto de la obra.

#### 6.6.5. Determinismo doble del síntoma

La pluralidad de sentidos queda garantizada si se asume la ambivalencia del significante, que le confiere la flexibilidad, plasticidad —e imposibilidad de certidumbre— del doble sentido, y que permite, a su vez la doble intención del discurso, por un lado, consciente y, por otro, inconsciente. De esta manera en el acto, en el gesto, en el habla que para Kofman no son distintas dado que son texto, se pretende traicionar al *doble* original, es decir, postularse como unívoco. Ahora bien, si partimos, como Freud, de que en ellos hay *participación* de lo consciente y de lo inconsciente, podemos ver cierta determinación doble en estas manifestaciones como en los síntomas, las cuales Freud fija en el texto de Jensen en los fantasmas de Norberto y, en especial, en la manera de hablar de Zoé. Un habla en la que ella utilizaría voluntariamente el doble sentido para significar doblemente —o infinitamente, pues en el momento en el que se introduce un doble, una reescritura, se pierde el *original* para siempre, al ser todo dobles originarios, originalmente dobles, por ello, es indiferente añadir al verbo «significar» el acotamiento de «doble» o «triple» puesto que ya siempre será infinito—. Una manera de decir que desanuda el síntoma del protagonista a través de la ambivalencia:

[...] ¿a qué se debe esta llamativa predilección de Gradiva por los dichos de doble sentido? No la creemos fruto del azar, sino una consecuencia necesaria de las premisas del relato. No es más que el correspondiente del determinismo doble de los síntomas, pues los dichos mismos son síntomas y, como estos, provienen de compromisos entre conciente e inconciente. Solo que uno se percató de este doble origen en los dichos con mayor facilidad que, por ejemplo, en las acciones, y si se consigue —lo cual tantas veces es facilitado por la flexibilidad del material del dicho— procurar en una misma articulación de palabras una buena expresión a sendos propósitos del dicho, estaremos frente a lo que llamamos una «equivocidad»<sup>300</sup>.

Este fragmento es fundamental para abordar los presupuestos sobre los cuales *reescribe* Kofman, tomando al pie de la letra la afirmación freudiana: «los dichos mismos son síntomas», traducido en la obra de Kofman como «los textos mismos son síntomas», compromisos entre lo consciente y lo inconsciente de ambos orígenes (*doble en el origen*), lo que implica la equivocidad y entraña abrir la interpretación a varios sentidos, a diferentes afirmaciones conviniendo todas ellas. Esta equivocidad freudiana Kofman la relaciona con la ambivalencia, con la coexistencia, sin implicar exclusión, de los términos reunidos en ella. En el texto de Jensen será el habla de Gradiva-Zoé la que se mueva constantemente en el doble sentido. Es asombroso, como refleja Freud en su ensayo, la manera en que la muchacha capta rápidamente el funcionamiento del delirio de Norberto, dando solidez a la alucinación (sosteniendo la ilusión de que ella es Gradiva), al mismo tiempo que evidencia que no es Gradiva, que no es un fantasma, sino una mujer, de carne y hueso —no de piedra

<sup>300</sup> Sigmund Freud, «El delirio y sueños en la “Gradiva” de W. Jensen», p. 71.

o etérea—, viva. Lo dicho (o los dichos) en tanto que síntoma, al igual que el chiste<sup>301</sup> persiguen un ahorro de *esfuerzo psíquico*, pues ambos representan una condensación, la cual permite que bajo una representación (o significante) se alojen varias cadenas asociativas, o sea, otros significantes y que de sus relaciones deriven los significados, así también cargados (catetizados) con diferentes energías eróticas, agresivas, sexuales, etc. El beneficio del doble sentido, que es «condensación *sin* formación sustitutiva»<sup>302</sup>, permite que, mediante una sola palabra, sin tener que recurrir a sustituirla por otra, se expresen dos cosas al mismo tiempo, una en referencia, al orden de lo común, cotidiano y consciente, y la otra, en referencia a lo reprimido, al sexo, a la violencia, al tabú, etc., sirve para que, al incluirlo en esa palabra aparentemente inocente, produzca cierta descarga de placer.

Alejándonos del «caso clínico» que podría leerse en el protagonista de *Gradiva*, pongamos atención a su manera de hablar: fría, unívoca, sin ambigüedad ni posibilidad de lo distinto. En este sentido, podría calificarse de lengua muerta, una lengua sorda al deseo. Norberto indefenso y confundido ante los dobles sentidos de Zoé es engañado por una metáfora —el bajorrelieve que presenta a una muchacha caminando—, sin poder, él mismo salir del atolladero por la pérdida de una función del lenguaje: la de hacer metáforas, poder condensar, ahorrar esfuerzo psíquico y salir del malentendido, por medio de otros malentendidos; pero para ello hay que manejar los dobles sentidos del lenguaje, jugar con ellos. Su cura, precisamente, vendrá dada por el reencuentro con la polisemia del lenguaje, con la ambivalencia, con la capacidad de poder jugar con el lenguaje; cura propiciada por Zoé que con sus dobles sentidos va preparando las vinculaciones entre significantes que insisten una y otra vez sobre Norberto —como el de «lagartija», «canario», o como el propio nombre de Gradiva y el apellido de Zoé (*Bertgang*)—. Dichos dobles que tienen las claves para que Norberto desentrañe el delirio, sirven de puente entre lo consciente y lo inconsciente, escuchando la ambigüedad y la claridad en la misma palabra. En este sentido escribe Kofman:

Es necesario inventar puentes-verbales para mostrar la marca de lo inconsciente disimulado en la pseudoclaridad del discurso consciente y para remediar las alucinaciones negativas. Pero el lenguaje de doble sentido parece tener solamente un valor didáctico y estratégico<sup>303</sup>.

Entonces, si Freud mismo reivindica la importancia del doble sentido, de la equivocidad, ¿cómo es que la mirada psicoanalítica se considera capaz de desentrañar el texto y hallar la verdad que anida en su interior, cuando por otro lado, establecer vínculos entre contenidos inconscientes y conscientes vendría a poner fin a la equivocidad, como también lo harían las aclaraciones y las sustituciones de elementos ambivalentes por otros claros y concisos que permitan explicar aquellos? Kofman trata de resolver esta cuestión sosteniendo que esto solo es así, si no se considera que Freud, más que dar la clave del

---

<sup>301</sup> Cf. Sigmund Freud. La técnica del chiste. «El chiste y su relación con lo inconsciente», O. C. Vol. VIII, Buenos Aires: Amorrortu, 1991, pp. 41-44. Lo analizaremos en nuestro apartado 11.9.2, «Chiste, agresión desplazada».

<sup>302</sup> *Ib.*, p. 42.

<sup>303</sup> «Il est nécessaire d'inventer des pots-verbaux pour montrer la griffe de l'inconscient dissimulé dans la pseudoclarité du discours conscient et pour remédier aux hallucinations négatives. Mais le langage à double entente semble avoir seulement une valeur didactique et stratégique», *Quatre romans analytiques*, p. 131.

enigma, crea nuevos enigmas y claves, tejiendo, a través su perspectiva o mirada, una nueva reescritura, una novela psicoanalítica.

De esta forma, el doble lenguaje que pone en juego Jensen en su obra sirve como ejemplo del funcionamiento de la equivocidad, de la duplicidad del síntoma, de los dichos: de los textos. La ambivalencia no es indeterminación, sino que es doble determinación, pues «hace intervenir un juego de fuerzas que juegan sobre una doble escena»<sup>304</sup>, a saber: la consciente y la inconsciente. En el caso de Norberto en su delirio producto del conflicto, la lucha entre satisfacer el deseo y reprimirlo; en el caso de Zoé, en sus dichos de doble sentido que expresan a un tiempo los sentimientos eróticos y agresivos, con lo que permiten que, de alguna manera, Norberto al vincularse a ellos obtenga un *ahorro de esfuerzo psíquico*. Kofman vuelve todavía más manifiesta la complicidad entre literatura y psicoanálisis, porque la primera le supone al segundo un reto para desvelar una verdad, a través de sus relatos que imitan lo real, los fenómenos que acontecen y las relaciones entre las cosas, y porque la interpretación psicoanalítica contribuye a la *deconstrucción* de lo literario, producto de un autor dominado por sus procesos primarios. De tal modo que, el texto de Jensen se deja apresar por la mirada psicoanalítica, y Kofman sostendrá que ello da como resultado una *novela analítica* y no una interpretación reductora, dogmática.

Como conclusión de este apartado, diremos que de nuevo vuelve a aparecer aquí la interpretación, la reescritura, como suplemento peligroso, dado que cuando se alza un código por encima del pluralismo, cuando se intenta reducir la indecidibilidad de un texto a una interpretación determinada —pero no doblemente determinada como el síntoma—, queda encerrada en pares metafísicos: locura-razón, poesía-ciencia, consciente-inconsciente y, «pretende ilegítimamente, entonces, sacar al texto de su delirio, encauzarlo por el buen camino, restituyendo la “buena” armonía,. Haciendo “hablar” al texto, ella detiene el juego de la escritura»<sup>305</sup>.

## 6.7. Freud heredero de Hoffmann

Este capítulo girará en torno al texto de Freud titulado *Lo ominoso* de 1919<sup>306</sup>. Un texto que, según Kofman, expone el esfuerzo freudiano de llegar a completar una búsqueda sin anularla, sin acabarla. Búsqueda imposible que anuncia lo que está por aparecer en el texto de *Más allá del principio de placer*, publicado un año después, y que da como resultado el descubrimiento de que el trabajo de Eros siempre está minado, mermado, silenciosamente, por las pulsiones de muerte. En esta búsqueda que no concluye, Freud dirige sus esfuerzos para dar con un concepto que restituya la unidad de sentido, conciliando las fuerzas que juegan en la ambivalencia del término. Queda esto fijado en el concepto de *Unheimliche*, muestra de las pulsiones de muerte que socavan el trabajo de Eros, justificado en la raíz etimológica del término y en su uso, a través del vínculo entre lo *Heimlich* y lo *Unheimlich*, este como caso particular de aquel. Para Kofman la importancia radical de este trabajo de Freud de 1919 se encuentra en el hecho de que solo será viable la

<sup>304</sup> «elle fait intervenir un jeu de forces qui jouent sur une doublé scène», *ib.*, p. 133.

<sup>305</sup> «Elle prétend illégitimement, alors, faire sortir le texte de son délire, le remettre dans le droit chemin, en restituant la « bonne » entente. Faisant « parler » le texte, elle arrête le jeu de l'écriture», *ib.*, p. 134.

<sup>306</sup> O. C. Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.

empresa de Freud en él, si logra hallar un caso paradigmático tras analizar los casos de lo *Unheimlichkeit* (ominosidad o lo siniestro<sup>307</sup>).

Kofman se pregunta si lo que conduce esta investigación de Freud no es más que un deseo de inteligibilidad y solidez con respecto a su clínica, dado que, Freud declara al principio del texto que hace bastante tiempo que no ha experimentado el efecto de lo siniestro. Esta declaración llama la atención de Kofman poderosamente, puesto que, en contraste, en *El Moisés de Miguel Ángel*, Freud declara que su punto de partida en las investigaciones que se propone es la impresión causada por las obras a las que somete a análisis<sup>308</sup>. La duda de Kofman, entonces, nos parece razonable, dado que Freud declara que no ha sentido esa impresión, luego no ha podido ser este el motivo de la búsqueda. A partir de lo expuesto, podemos decir que la sospecha de Kofman con respecto al texto de *Lo ominoso* viene dada por la *impertinencia* de Freud al tratar lo *Unheimlich* tras confesar que hace tiempo que no siente su efecto. Lo que lee nuestra autora aquí es que esta impertinencia no es tal si consideramos la necesidad teórica de unificación de experiencias. En consecuencia, la estrategia *teórica* de Freud en este texto sería encontrar un ejemplo paradigmático que permita no solo hablar de lo siniestro como retorno de lo reprimido, sino de la dualidad en la pulsión, manifiesta en el trabajo de la pulsión de muerte, aunque (o, precisamente, por ello) en 1919, cuando Freud escribe *Lo ominoso* no le haya puesto nombre a esa parte pulsional que mina el trabajo de Eros. Por esta razón, si logra encontrar los casos que producen sobre cualquiera el efecto de lo siniestro, teniendo en cuenta la singularidad y diversidad máxima que el psicoanálisis le otorga a cada sujeto, se verá *corroborada* parte de la teoría freudiana. Ante esto, el deseo de unidad entre los distintos casos se ve amenazado de manera constante por la necesidad de introducir a cada paso, una particularidad determinada, que al crear más distinciones y divisiones, habrá que eliminar en beneficio de la unidad, proporcionando el rigor y la fuerza suficiente a la teoría para explicar el arte por medio de lo que se convertirá en la categoría estética de lo siniestro.

#### 6.7.1. Lo siniestro como experiencia estética

Freud declara que el motivo de su interés por cierto efecto que llamará «siniestro» o, en la traducción de Amorrotu «ominoso», es que no ha despertado el interés ni de los estudiosos ni de los estetas, que han mantenido este efecto de lo artístico al margen, y han preferido concentrar su atención en los sentimientos de lo sublime, en el concepto de belleza..., aquello que dentro de la tradición metafísica ha estado relacionado con el Bien, con lo elevado, con lo racional y, si seguimos esta cadena, con lo que merece ser pensado. El método y el saber que propone Freud, como sabemos, ha de estar alerta ante lo marginal, lo rechazado, indicio de resistencias, represiones o exclusiones, para preguntarse por aquello que está provocando estas defensas, señales de lo inconsciente y que adquieren valor

---

<sup>307</sup> Dado que trabajamos los textos de Freud a partir de la edición de Amorrotu en nuestro texto mantendremos la traducción de *Unheimliche* como ominoso cuando transcribamos citas directas del texto, mientras que en el cuerpo de nuestro escrito utilizaremos el término de «siniestro», dado que consideramos su uso mucho más extendido tanto en el campo del psicoanálisis como en el filosófico en castellano.

<sup>308</sup> Suponemos que Kofman se refiere a la siguiente declaración: «Las obras de arte, empero, ejercen sobre mí poderoso influjo, en particular las creaciones poéticas y escultóricas, más raramente las pinturas. Ello me ha movido a permanecer ante ellas durante horas cuando tuve oportunidad, y siempre quise aprehender a mi manera, o sea, reduciendo a conceptos, aquello a través de lo cual obraban sobre mí de ese modo», Sigmund Freud, *O. C.* Vol. XIII. Buenos Aires: Amorrotu, 1991, p. 217.

interpretativo por ello. En este sentido, Kofman sostiene que cierta aspiración del método psicoanalítico no deja ningún resto, pues, hasta el más mínimo detalle es susceptible de ser interpretado, al menos en el psicoanálisis freudiano.

La cuestión se complica si tenemos en cuenta que lo siniestro no solo se da ligado a las representaciones desagradables o feas, sino que también se manifiesta en representaciones bellas. Por consiguiente, en la fealdad o en la belleza de la representación no podemos encontrar un criterio para acotar el terreno —los lugares— en los que puede ocurrir este efecto. Freud con esto, vuelve a barrer de un golpe las oposiciones metafísicas tradicionales al difuminar los límites de lo negativo y de lo positivo, de lo agradable y de lo desagradable, dado que cada adjetivo no se asienta en la naturaleza particular de cada cosa. Por ello, de momento, solo podemos decir que sigue vinculado a una experiencia estética<sup>309</sup>. Recordemos que el arte también es el lugar donde aparece placer debido a la descarga pulsional permitida gracias a la sublimación, como vimos con el análisis de Kofman en *L'enfance de l'art*<sup>310</sup>. Esta descarga también está asociada a cierto retorno de lo reprimido, que no provoca el sentimiento de lo ominoso. La diferencia reside en que mediante la obra el sujeto satisface de manera desviada su deseo inconsciente, pero quizá el efecto de lo siniestro no satisfaga nada. Parece que llegamos a cierto punto muerto, dado que no todo retorno de lo reprimido causa el efecto de lo siniestro. Kofman explica que, tal vez, la diferencia entre lo sentido ante las representaciones, si en ambos casos es puesto en marcha por lo reprimido que retorna, se deba entonces, a una diferencia de grado de disimulo (*déguisement*) entre las representaciones:

Parece que la diferencia entre una obra que produce placer y la que provoca un efecto siniestro reside en una diferencia en el grado de «disimulo»: podríamos decir que una funciona como un sueño normal, y la otra como una pesadilla; en la que la parte de reconocimiento de lo reprimido es más importante que en el primero: de ahí, la angustia del soñante, de su superyó que no puede aceptar una realización tan directa del deseo<sup>311</sup>.

Optamos por traducir *déguisement* por «disimulo» dado que sostenemos que es la noción que más se ajusta a la función que estaría por realizar en esta diferencia de grado, a pesar de que el francés, usualmente, la refiere a «disfraz» o «atuendo» que oculta algo mostrando otra cosa. Sin embargo, pensamos que aquí no se trata de un disfraz, traje o fachada, sino que es algo más sutil: «ocultar algo para que no se vea o para que parezca distinto de lo que es»<sup>312</sup>, ya sea con astucia o sin ella. Por lo que se trata de cubrir y deformar, acción que permite tolerar algo *ignorándolo*. Proponemos, desde aquí, un disimulo inconsciente, como el que se da en los sueños para lograr superar la censura ejercida por el superyó con el fin de que puedan emerger a la conciencia contenidos intolerables. En este

<sup>309</sup> Hemos de tener en cuenta, entonces, que: «el placer no es un elemento imprescindible en la experiencia estética; más bien podría decirse que ante la obra de arte la individualidad se abre al mundo y se trasciende en un movimiento en el que prima el conocer sobre el preferir, donde el olvido de sí mismo permite al contemplador asistir al proyecto de universo que la obra le ofrece. De ahí lo inagotable de la experiencia estética, el renovado encuentro entre creador y contemplador a través de las variadas interpretaciones que el objeto suscita, de la infinitud de vivencias que provoca», Ana María Leyra. *La mirada creadora*. Barcelona: Península, 1993, p. 92.

<sup>310</sup> *Supra*, pp. 136 y ss.

<sup>311</sup> «il semble que la différence entre une œuvre qui procure du plaisir et celle qui provoque l'inquiétante étrangeté réside en une différence dans le degré de « déguisement » : on pourrait dire que l'une fonctionne comme un rêve ordinaire, l'autre comme un cauchemar ; dans celui-ci la part de reconnaissance du refoulé est plus importante que dans le premier : d'où, l'angoisse du rêveur, de son surmoi qui ne peut accepter une réalisation si franche du désir», *Quatre romans analytiques*, p. 140.

<sup>312</sup> *DRAE*, «disimulo».

sentido, la comparación de Kofman nos parece de lo más acertada. Si pensamos simplemente que es una diferencia de grado, la angustia sobrevendría cuando lo intolerable no hubiera sido lo suficientemente disimulado y, por ende, resultaría insoportable, inasumible para el sujeto. Apuntando a esto, escribe Kofman:

Toda obra de arte debería hacer surgir lo siniestro si el artista no usara el artificio seductor de la belleza para desviar la atención del yo e impedirle estar atento al retorno de los fantasmas reprimidos. El placer debido a la prima de seducción<sup>313</sup> recubre el sentimiento «negativo», así como este disimula el placer más profundo que lo compone. Además, el sentimiento «negativo», inversamente procura él también placer: un placer que está más allá del principio de placer<sup>314</sup>.

Lo que está más allá del principio de placer es (son) la(s) pulsión(es) de muerte. Disimuladas, maquilladas por los trampantojos, los artíficos del engaño de lo bello, de la armonía que nos da sosiego. Si el autor presentara su obra sin estos elementos, presentaría su deseo inconsciente sin representación, ni censura, ni desvío de su conflicto pulsional singular y, quizá, en ese caso, el impacto no podría causar más que terror al mostrar lo prohibido; sin embargo, no *sucedría* lo siniestro, dado que se presenta bajo una forma familiar, angustiante pero no terrorífica. En el propio placer participan las pulsiones de muerte; dado que ellas y Eros, se manifiestan imbricados en la economía psíquica; unidos en un juego eterno de diferencias mediante un vínculo de retorno y repetición. De esta forma, ningún sentimiento estético se daría sin la participación de las pulsiones de muerte, pues resulta que lo artístico aparece, como vimos en *L'enfance de l'art* como escenario de pulsiones (de todas ellas). Será en el despliegue artístico donde emerja la posibilidad de que se muevan los fantasmas o, dicho en otras palabras, la posibilidad de que nos conmueva a cada uno de nosotros de manera íntima al ponernos en conexión directa con nuestro deseo, aun sin saberlo o pretenderlo. Por tanto, el psicoanálisis defiende que no hay placer puro, ya que placer y displacer hacen uno de manera doble, productos del retorno de lo reprimido: complejos infantiles reprimidos, huellas, fantasmas, palabras, etc., lo que se enlaza con el carácter estructural de los complejos, principalmente con el de castración, con sus dos respuestas: angustia de castración y envidia del pene.

Ahora bien, el caso particular de lo siniestro se circunscribe con especial fuerza al «poder casi mágico que ostenta el escritor provocando a partir del mismo material los efectos más diversos»<sup>315</sup>; poder que, como se verá, permitirá distinguir entre lo siniestro en la vida real y en la ficción, en concreto, la literaria, terreno privilegiado por el padre del psicoanálisis como lugar excepcional para que se dé lo siniestro. Para su indagación Freud utiliza dos tipos de investigación en su ensayo: comienza con un análisis lingüístico del uso de *Unheimliche* para después introducir un análisis de los ejemplos de su efecto. En este punto, Kofman señala que la estrategia de Freud consiste en presentar primero los casos lingüísticos para lograr apariencia de unidad y preparar, de este modo, lo que viene después,

---

<sup>313</sup> Prima de seducción es sinónimo de «placer preliminar». Cf. Ana María Leyra. *La mirada creadora*. Barcelona: Península, 1993, pp. 90-91. También André Green. *El complejo de Edipo en la tragedia*. Barcelona: Buenos Aires, 1982, p. 48.

<sup>314</sup> «Toute ouvre d'art devrait faire naître l'inquiétante étrangeté si l'artiste n'usait de l'artifice séducteur de la beauté pour détourner l'attention du moi et l'empêcher de prendre garde au retour des fantasmes refoulés. Le plaisir dû à la prime de séduction recouvre donc le sentiment « négatif » comme il dissimule le plaisir plus profond qui compose avec lui. De plus, le sentiment « négatif », inversement, procure lui aussi du plaisir : un plaisir de l'au-delà du principe de plaisir», *Quatre romans analytiques*, p. 140.

<sup>315</sup> «le pouvoir quasi magique que détient l'écrivain de provoquer à partir de même matériel les effets les plus divers», *Quatre romans analytiques*, p. 145.

a saber: los ejemplos encontrados de lo siniestro, puesto que proclamar la unidad de lo siniestro, lograría asegurar su aporte a la estética y, por otro lado, asentaría mejor su teoría al reforzar su piedra angular, el complejo de castración. Así, la mecánica que encuentra Kofman entonces es partir de la unidad que confieren los usos lingüísticos para limitar los casos, que, a su vez, vendrían a dar consistencia a la unidad que marcan los usos; de tal manera que, si no hubiera dado primero la «forma», el contenido no podría confirmar nada, ya que no había un «lo siniestro» bajo el que agruparlos. Por lo demás, Freud reconoce que:

Acaso sea cierto que lo ominoso {*Unheimliche*} sea lo familiar-entrañable {*Heimliche-Heimische*} que ha experimentado una represión y retorna desde ella, y que todo lo ominoso cumpla esa condición. Pero el enigma de lo ominoso no parece resuelto con la elección de ese material. Nuestra tesis, evidentemente, no admite ser invertida. No todo lo que recuerda a mociones de deseo reprimidas y a modos de pensamiento superados de la prehistoria individual y de la época primordial de la humanidad es ominoso por eso solo<sup>316</sup>.

Pues, si pudiera ser invertido, todo recuerdo que surja de lo reprimido sería siniestro y, de hecho, eso no ocurre —los recuerdos encubridores o pantalla cumplen su función—, por lo que tiene que haber algo que diferencie unos retornos de otros. Por otro lado, en la ficción, los elementos considerados inquietantes como ogros o brujas no siempre causan el efecto de lo siniestro; es más, el mismo motivo o figura puede ser causa de risa o de terror entre diferentes lectores e, incluso, causa de risa o terror para el mismo lector. En consecuencia, del motivo y de las figuras no se podrá derivar la causa para encontrar un tipo determinante de lo siniestro. Freud rechaza, además, la incertidumbre intelectual como lo distintivo y clave para que acaezca lo siniestro, lo que le enfrenta a la postura de Jentsch<sup>317</sup>, quien sostiene que es el factor decisivo para causar tal efecto.

La posición de Kofman al respecto será sostener que Freud ha eliminado de sus consideraciones *demasiado rápido* el factor de la incertidumbre, pues considera difícilmente desdeñable este factor como catalizador de lo siniestro y, en específico, la incertidumbre que provocan seres que producen confusión acerca de si son animados o inanimados, como trataremos de desarrollar más adelante. Sin embargo, para Freud es claro que no tiene porqué darse la incertidumbre para que acaezca lo siniestro, pues cuando desaparece la incertidumbre, no se reduce su sentimiento, no desaparece. El vienes desestima sin contemplaciones la postura de Jentsch y manifiesta que:

Esta observación, sin duda correcta, vale sobre todo para el cuento «El hombre de la Arena», incluido en las *Nachtstücken* {Piezas nocturnas} de Hoffmann; de él, la figura de la muñeca Olimpia ha sido tomada por Offenbach para el primer acto de su ópera Los cuentos de Hoffmann. No obstante, debo decir —y espero que la mayoría de los lectores de la historia estarán de acuerdo conmigo— que el motivo de la muñeca Olimpia en apariencia animada en modo alguno es el único al que cabe atribuir el efecto incomparablemente ominoso de ese relato, y ni siquiera es aquel al que correspondería imputárselo en primer lugar. [...] [al] motivo del Hombre de la Arena, que arranca los ojos a los niños<sup>318</sup>.

Su desestimación se apoya en la esperanza de compartir la misma postura con sus lectores y pasa inmediatamente a presentar el motivo *real* de lo siniestro en el cuento de *El hombre de la arena*. Motivo real porque es el que tiene relación con lo inconsciente: «arrancar los ojos» es sinónimo, por desplazamiento, de la castración. Por tanto, Freud no contemplará otra posibilidad de lo siniestro que no tenga que ver, en última instancia, con

<sup>316</sup> «Lo ominoso», O. C. Vol. XVII, p. 245.

<sup>317</sup> Cf. *ib.*, p. 227.

<sup>318</sup> *Íd.*

algo que remita al complejo de castración. De esta forma, rescata ejemplos que puedan apoyar esta postura, tanto de la ficción como de la vida cotidiana. Con respecto a lo siniestro en la vida —como lo distinto a la ficción— dirá que «Lo ominoso del vivenciar se produce cuando unos complejos infantiles *reprimidos* son reanimados por una impresión, o cuando parecen ser reafirmadas unas convicciones primitivas *superadas*»<sup>319</sup>. Sin embargo, la ficción tiene mayores posibilidades de recrear acontecimientos, nuevos elementos y relaciones que no se dan en la vida cotidiana, pero que, si mantienen el nivel de verosimilitud para propiciar una identificación, logran provocar el efecto de lo siniestro.

### 6.7.2. Ejemplo paradigmático

Freud ofrece una lectura temática, pues pertenece a un tema, pero a la vez, lo constituye, el de lo siniestro, a partir del cuento de Hoffmann *El hombre de la arena*<sup>320</sup>. Es decir, desde una determinada obra, que Freud considera que *pertenece* al tipo de obras que generan este efecto, extrae el ejemplo paradigmático, el caso más desnudo y claro posible de lo siniestro; constituye el tipo mismo. Esta postura no está exenta de problemas, en palabras de Kofman:

[...] si a partir de un mismo material es posible extraer los efectos más diversos, se hace imposible concluir el efecto a partir del tema: eligiendo la mayor parte de sus ejemplos en la ficción, Freud no tiene en cuenta la especificidad del ámbito que admite después<sup>321</sup>.

Así, la reescritura freudiana de *El hombre de la arena* servirá de modelo, de paradigma para el resto de casos que sean susceptibles de provocar lo siniestro. Los análisis lingüísticos, los demás casos y ejemplos presentados se resuelven como auxiliares, apoyos del caso principal, porque desde la lectura de Kofman, este caso paradigmático estaba decidido al principio, con lo que todo el desarrollo quedaría supeditado a reforzar y avalar, en definitiva, el desplazamiento de «arrancar los ojos» con «castración». Kofman va más lejos en su sospecha e insiste en el hecho de que Freud no considere oportuno diferenciar claramente entre el efecto de lo siniestro y el efecto trágico con referencia a la escena en la que Edipo se arranca los ojos, puesto que interviene el mismo tema, pero producen efectos distintos, a pesar de que ambas escenas remiten al complejo de castración. Escribe Freud: «la acción del criminal mítico, Edipo, de cegarse a sí mismo no es más que una forma atemperada de la castración, el único castigo que le habría correspondido según la ley del talión»<sup>322</sup>, sin embargo, pese a ser un desplazamiento de la castración la presenta de manera atemperada, disfrazada, neutralizada por la ley. Se trata, de una presentación moderada porque recibe un castigo *justo* regulado según la ley del talión, que a su vez atempera, disimula y disfraza otra, a saber: la ley del incesto. A Kofman le resulta llamativo el hecho de que Edipo sea claro ejemplo, prácticamente sin desplazamientos o atemperaciones, para ciertas exposiciones como la de, precisamente, el complejo de Edipo y que, sin embargo, con respecto de lo siniestro no tenga tanto que aportar como otros debido a su disimulo, sobre todo cuanto encontramos en ambos textos el perder o arrancar los ojos. Todo esto lleva a nuestra autora a cuestionar la equivalencia establecida por el vienés entre «arrancar

---

<sup>319</sup> *Ib.*, p. 248.

<sup>320</sup> E. T. A. Hoffmann. «El hombre de la arena», *Nocturnos*. Madrid: Alianza, 2016.

<sup>321</sup> «si à partir d'un même matériel il est possible de tirer les effets les plus divers, il devient impossible de conclure l'effet à partir du thème : choisissant la plupart de ses exemples dans la fiction, Freud ne tient pas compte de la spécificité de ce domaine admise par la suite», *Quatre romans analytiques*, p. 146.

<sup>322</sup> «Lo ominoso», p. 231.



los ojos» y «castración»; puesto que sospecha que Freud ha dado un paso demasiado rápido al vincular la escena de *El hombre de la arena* con el complejo de castración para lograr una pretendida universalidad teniendo como base el miedo infantil a perder la vista o herirse los ojos. A través de sus análisis de sueños, de los fantasmas y de los mitos Freud afirma que el miedo a «perder los ojos» o a volverse ciego es en realidad un sustituto —por desplazamiento— de la angustia de castración<sup>323</sup>. Ante esto, Kofman nos pone sobre aviso: «Freud *quiere* a cualquier precio preservar la posibilidad de un caso “puro” que, a partir de un tema fundamental, provocaría con toda seguridad lo siniestro: esta pureza distinguiría este texto de los *Elixires del diablo*»<sup>324</sup>. Como vemos, nuestra filósofa no desdeña tan rápido otras posibles lecturas acerca de lo siniestro. Tanto es así que recupera el planteamiento de Jentsch y sostiene que el efecto de lo siniestro reside en una «incertidumbre intelectual», que se pone en juego de manera clamorosa con la aparición de Olimpia, una muñeca mecánica con apariencia de mujer, que no logra disimular del todo su condición de ser mecánico.

Aunque, si prestamos atención al texto original de Hoffmann, la incertidumbre ya está desde el principio vertebrada por el padre de Natanael y se desplaza por todos sus sustitutos: El hombre de la arena, Coppola, Coppelius, Spalanzani; aquí no se trata la incertidumbre sobre si están vivos o muertos, sino de la incertidumbre que nace de la propia ambivalencia que entrañan estas figuras. En el caso de Olimpia la incertidumbre aparecería ante la incapacidad de decidir si su naturaleza es animada o inanimada, pues todo apunta a que será *animada* (dotada de alma y/o movimiento): se mueve por sí sola, baila. Sin embargo, hay algo que inquieta, que da pistas de lo contrario al no lograr cerciorarnos de que es un ser animado. Según Kofman es fundamental que Freud elimine esta posibilidad si quiere encontrar un caso paradigmático que pueda explicar en todos los casos lo siniestro, dado que, si la posibilidad del efecto tan solo residiera en la incertidumbre sobre lo animado o inanimado, solo casos donde se presentara esta incertidumbre, o quizá, la incertidumbre en general, (como, por ejemplo la producida ante la duda de si Coppola es el hombre de la arena o no; o de si Coppelius es Coppola) podrían causar tal efecto. Además, digamos de momento que, según Freud, este tipo de apariciones desconcertantes están causadas por la activación o actualización psíquica de creencias animistas que habían sido o bien superadas u olvidadas. Recordemos que las creencias animistas aparecen en un primer estadio infantil, resultado de la proyección de las fuerzas psíquicas sobre las cosas del mundo, dotándolas de *ánima*, de animación. Luego, se vuelve imposible partir de aquí para encontrar un caso paradigmático que logre establecer una suerte de categoría estética (universal) de lo siniestro, puesto que las creencias son particulares y no todos tendrían, en función de estas, las mismas reacciones sentimentales ante las mismas cosas. Una vez más, brilla la necesidad de remitir el efecto al trauma infantil, siempre en referencia a la castración, aunque, hay

<sup>323</sup> Íd.

<sup>324</sup> «Freud *veut* surtout préserver la possibilité d'un cas «pur » qui, à partir d'un thème fondamental, provoquerait à coup sûr l'inquiétante étrangeté : cette pureté distinguerait ce texte des *Elixirs du diable*», *Quatre romans analytiques*, p. 147.

Al final de este estudio nos dedicaremos a abordar el texto dedicado a *Los elixires del diablo* escrito por Kofman para el libro *Mimesis*, bajo el título de «Vautour Rouge» de 1975, publicado un año después de la obra que analizamos. Hemos decidido adjuntarlo a esta serie de cuatro ensayos reunidos en *Quatre romans analytiques*, dado que, como trataremos de mostrar, continúa lo planteado en este capítulo. Así pues, volveremos sobre este punto y analizaremos porqué uno puede ser tomado como caso «puro» causador del efecto siniestro y el otro no.

que resaltar, que se vincula, en específico, con la angustia infantil de castración, la cual, en principio no sufriría la niña —en ella el complejo de Edipo desemboca en la envidia del pene—, entonces, quizá, según esto, para la mujer, que no ha sentido angustia de castración, no habría posibilidad de experimentar lo siniestro, luego tampoco sería universal—. Esto es así si consideramos el complejo de castración al pie de la letra. Sin tener como referencia final el temor del varoncito a «la pérdida del pene», y lo sustituimos por «la pérdida de un órgano», esta recordaría a la pérdida originaria de algo que nunca estuvo, con lo que la angustia se extendería a ambos lados, tanto en el niño como en la niña.

Con todo, Freud reconoce que el episodio de Olimpia causa incertidumbre intelectual, pero que no es el episodio que mayor efecto ominoso produce, dado que, si bien es cierto que aparece la incertidumbre cuando entra en escena el autómatas, rápidamente se disipa, puesto que el lector puede reconocer enseguida que no se trata de un ser humano. Así, la incertidumbre sobre si es animada o inanimada o la consideración de que es una mujer *en realidad* son producto de la percepción, un tanto delirante según el relato, del protagonista. Además, la certeza sobre el automatismo de Olimpia no disipa el sentimiento ominoso, por tanto, no estará vinculado a la incertidumbre intelectual<sup>325</sup>. Kofman, como hemos estado viendo, sospecha de la seguridad de Freud al proponer al hombre de la arena y la angustia de castración como ejemplo más significativo que el de Olimpia. El primer argumento que encuentra Freud para no considerar la incertidumbre intelectual es que en el título del texto de Hoffmann ya se dice lo central, pues, si en él aparece «El hombre de la arena» y no, se nos ocurre ahora, «Olimpia la que baila», es, precisamente, porque lo que encierra «El hombre de la arena» es el núcleo del relato, que Freud conectará directamente con la castración, puesto que el hombre de la arena es el que arranca los ojos a los niños, con lo que les priva de uno de los sentidos más apreciados por nuestra especie, a través del que podemos acceder a todo y penetrar con la mirada en las cosas. No obstante, Kofman incidirá en un detalle que Freud pasa por alto y que es preciso no dejar de mencionar: señala que a Freud<sup>326</sup> se le olvida analizar la tarea *siniestra* del hombre de la arena, la que le vincula profundamente con la figura de la madre, a saber: arranca los ojos a los niños para alimentar a sus pequeños<sup>327</sup>. Con ello, la autora pone de relieve el carácter maternal de esta figura.

El segundo argumento para desechar la incertidumbre intelectual como causa de lo siniestro alude al tinte satírico que acompaña a las apariciones de Olimpia. Al respecto, escribe Freud: «no contribuye a este efecto el hecho de que el autor imprima al episodio de Olimpia un leve giro satírico y lo use para burlarse de la sobreestimación amorosa del joven»<sup>328</sup>, después de exponer ambos argumentos afirmará que el pasaje decisivo para su propósito es el del hombre de la arena sacando los ojos. Ante ambos argumentos, Kofman se posiciona diciendo que si se lee el texto de Hoffmann y no únicamente el resumen —rápido y peligroso— ofrecido por Freud, la incertidumbre que surge ante la autómatas, quizá, no se disipe una vez se llega al fin del cuento. Kofman quiere ir más allá del complejo de castración, buscando la causa de lo siniestro en lo que produce incertidumbre, puesto que,

---

<sup>325</sup> Cf. «Lo ominoso», p. 230.

<sup>326</sup> Cf. «Lo ominoso», p. 228.

<sup>327</sup> E. T. A. Hoffmann, «El hombre de la arena», *Nocturnos*, p. 46.

<sup>328</sup> «Lo ominoso», p. 227.

para ella, la incertidumbre se mantiene más allá del final del cuento, ya que se prolonga a través de la multiplicidad de personajes, siempre dobles de otros.

### 6.7.3. Hoffmann intempestivo

Ningún personaje en el relato se presenta como el que sabe la verdad de lo que está pasando y el protagonista, Natanael, confunde constantemente lo real y lo ficticio: no sabe qué percepciones se corresponden con la vida cotidiana y cuales con sus fantaseos y alucinaciones. De entre todos los personajes que presenta Hoffmann en su cuento, destaca uno que escapa a la alucinación, al desvarío y a la duplicidad, este personaje será Clara, la novia de Natanael. A pesar de que su perspectiva sea presentada como natural, realista o de sentido común, no puede resolverse como la verdadera ni, en este sentido, como guía del relato, porque incluso al final del mismo no nos ofrece la posibilidad de resolver *del todo* la cuestión, a saber, si *efectivamente* coincide la alucinación de Natanael con la realidad. Al final del cuento podemos resolver que el abogado Coppelius es Coppola y, por tanto, el hombre de la arena, quien amenaza a Natanael con arrancarle los ojos. Así, coincide el fantasma con la realidad, en una crisis delirante para el protagonista en la escena en la que ve, a través de las gafas que le entrega el comerciante Coppola, la cara deformada de Clara, aquella con la que creía poder casarse y que, de repente, aparece como Medusa, dice Kofman, exactamente como él había imaginado en su poema, por lo que, de nuevo, parece que hace coincidir lo imaginado y la realidad: «Natanael mira a Clara a los ojos, pero es la muerte quien está mirándolo, afable, con los ojos de Clara»<sup>329</sup>. Unas gafas que le hacen confundir la vida y la muerte, también en el caso de Olimpia, de la que se enamora Natanael al contemplarla por medio de los prismáticos mágicos de Coppola. Un artificio, que como vemos, le ofrecen una perspectiva que deforma y dobla, imita, a la vida.

Aquí, lo relevante para Kofman será el símbolo de las gafas o de los prismáticos ya que ofrecen la posibilidad de ver lo real deformado y hacen surgir la incertidumbre intelectual; unos prismáticos que sirven a Kofman para establecer el vínculo entre escritor y personajes, siendo estos «perspectivas diferentes sobre lo real»<sup>330</sup>. Es destacable que Kofman da al ojo la misma función que tienen los prismáticos en esta obra, identificación facilitada por el mismo Coppola, que vende «bellos ojos», lentes o prismáticos<sup>331</sup>. De este modo, será en el ojo mismo donde comience la *deformación*, donde se abra la perspectiva, como si fueras unas gafas o unos prismáticos, según ilustra Kofman en vista de este pasaje de Coppola. Nuestra autora, además, se valdrá de la imposibilidad de disipar la duda sobre lo real y lo ficticio al final del relato para decir que:

[...] un ojo no es más verdadero que otro, incluso si un ojo jamás vale el otro: ciertas perspectivas pueden valer más que otras, la una provoca un casamiento feliz (por eso el *happy-end* de Clara), la otra, la locura y la muerte; pero ninguna podría ser verdadera<sup>332</sup>.

Kofman considera que en este texto de Hoffman *se da* lo siniestro, pero no por remitir en última instancia al complejo de castración, sino por mostrar continuamente la

<sup>329</sup> E. T. A. Hoffmann, «El hombre de la arena», *Nocturnos*, p. 70.

<sup>330</sup> «perspectives différentes sur le réel», *Quatre romans analytiques*, p. 151.

<sup>331</sup> E. T. A. Hoffmann. «El hombre de la arena», *Nocturnos*, p. 75.

<sup>332</sup> «Un œil n'est pas plus vrai qu'un autre même si un œil n'en vaut jamais un autre : certaines perspectives peuvent valoir mieux que d'autres, l'une entraîner un mariage heureux (d'où le *happy-end* concernant Clara), l'autre la folie et la mort mais aucune ne saurait être vraie», *Quatre romans analytiques*, p. 151.

imposibilidad de decidir entre lo real y lo ficticio; entre razón y locura, porque sus límites no están marcados, solapando unas y otras perspectivas sin que ninguna de ellas pueda hacer de guía para poder dilucidar la *verdad del texto*, lo que es ligado por la autora a cierta voluntad de *indecidibilidad*. Es decir, Kofman vincula lo siniestro con la ambivalencia radical, esto es, como veremos a propósito de su análisis de *Los elixires del diablo*, al hecho de que haya pulsiones, de vida y de muerte. Lo que nos enfrenta directamente con la imposibilidad de saturar el sentido, con el vacío del significante, con la multiplicidad de relaciones y vínculos entre los elementos significantes e imponer el juego de perspectivas, de miradas proyectadas, justamente, por existir juego de fuerzas, juego de pulsiones. Esto permite a nuestra autora situar a Hoffmann como un *nietzscheano pionero* que muestra que los límites entre la razón y la locura ni son claros, ni están delimitados con firmeza, ni ocultos el uno del otro, sino que se trata de una cuestión de *puntos de vista*, de perspectivas.

Por ello, Kofman no apostaría por una clara distinción entre el sentimiento de lo siniestro causado en la cotidianidad o en la ficción, porque entre ficción y cotidianidad, si hay diferencia será de grado, no esencial. Si tomamos en serio la caída de los límites esenciales, y consideramos las divisiones y fronteras entre lo ficcional y lo real límites graduales, no tendría sentido dividir el efecto de lo siniestro en tanto que derivado del plano vivencial o derivado del plano artístico, en especial del literario. Por ello, bajo las coordenadas de Kofman los límites entre la ficción y lo real, entre la razón y la locura han caído, por lo que la obra de Hoffmann podría encajar en el primer tipo de sentimiento de lo siniestro, referido al vivenciar cotidiano por Freud, el que reactiva creencias animistas de la infancia y de esta manera adquiriría mayor fuerza la incertidumbre intelectual como precursora del sentimiento de lo siniestro. Al respecto escribe Hoffmann: «no hay nada más extraño e increíble que la vida real, y [...] el poeta solo puede expresarla como el pálido reflejo de un turbio espejo»<sup>333</sup>.

En el esfuerzo literario de Hoffmann, nuestra filósofa lee cierto reclamo y defensa de la concepción del artista alejado del deseo de *imitar* un real determinado, lo que destaca el valor del *representar*, a través de distintas gafas o prismáticos —de ojos, de perspectivas— que proyectan distintas constituciones de lo real: «Cada uno de los personajes de una obra de ficción es una proyección al exterior de múltiples visiones del artista»<sup>334</sup>. Sus *gafas* o *prismáticos* que *doblan* lo real, lo hacen otro desde su particular perspectiva; por lo que el arte, en el caso de Hoffmann la escritura, es la representación de algo interno, no de un modelo externo, aunque se haga de manera figurativa por medio de lo exterior. Así, desaparece la necesidad de que exista un original con respecto al cual establecer una semejanza, una imitación o incluso una deformación o, en otras palabras, un original que rija el proceso artístico. Como dijimos, la *deformación* está en el origen, la indiferenciación entre locura o cordura también está ya en el ojo, imposibilitando que haya un *uno* original, pues Kofman no deja de afirmar que en el origen hay *dos*: no hay más que copia, deformación, representación, no hay una presentación primera, sino que siempre será «re-», otra vez, de nuevo. Mediante este «re-» aparece en lo real el delirio, la alucinación, el doble, la deformación, no habiendo otra manera de acercarse a ello.

---

<sup>333</sup> «El hombre de la arena», *Nocturnos*, p. 64.

<sup>334</sup> «Chacun des personnages d'une œuvre de fiction est une projection à l'extérieur des multiples visions de l'artiste», *Quatre romans analytiques*, p. 152.

Coincidencia entre el fantasma y la realidad, porque esta está siempre estructurada por el fantasma, porque no ha estado presente jamás como tal. Imposible, entonces, establecer límites bien definidos entre lo real y lo imaginario. Imbricación particularmente apta para provocar, según Freud, lo siniestro<sup>335</sup>.

#### 6.7.4. La escritura suplementaria de Natanael

El cuento de *El hombre de la arena* comienza por un intercambio epistolar, donde la letra y la mano que escribe se suponen distintas e interrumpen la posibilidad de un relato directo, pues desde el comienzo se introducen variedad de perspectivas, diferentes ojos, distintas escrituras. Kofman se apoya en esto para fundamentar que en lo original que busca Hoffmann ya está la multiplicidad, al comenzar el relato con dos cartas, que se suponen no alteradas por el escritor y que ofrecen dos perspectivas distintas, ambas deformadas, puesto que no hay una garantía de *verdad* para ninguna de ellas. De acuerdo con tal cuestión nuestra filósofa escribe que:

Para Hoffmann, la forma epistolar es decisiva con el fin de hacer admitir al lector lo maravilloso «lo que no es una fácil tarea». Es, pues, la forma dada al relato, y no el tema por sí solo, la que juega un rol determinante en la producción del efecto [de lo siniestro]. Para obtener de entrada lo siniestro, tiene que haber un comienzo que sea impresionante, original, sorprendente. [...] comenzar por un intercambio de cartas, evita tener que encontrar un comienzo, pues implica «no comenzar del todo». Lo siniestro no supone siempre la repetición. Además, la carta dice en abismo lo propio de la escritura que al pie de la letra no comienza nunca, sino que siempre repite una repetición original; la escritura es doble e incluso triple: intercambio de las tres cartas(letras)<sup>336</sup>.

El que falte/falle algo es razón para que se dé una llamada a lo suplementario. Allí donde hay una laguna en el relato se introduce una construcción, ya sea delirante, artística, científica, religiosa, etc., que actuará como suplementaria de lo que falta, para complementar aquello que no hay pero que se reclama. Pensar como suplementaria, en este caso la escritura y, en general, toda construcción que venga a dar un sentido supone sostener que no hay un modelo original, presente, pleno y exterior a su desarrollo. El ejercicio de la escritura, por tanto, será proyección, construcción a partir de lo interno que toma como vehículo lo externo, como, por ejemplo, para proyectar a través de Natanael y de Clara lo que Hoffman quisiera —desde su consciente e inconsciente—. Kofman, en este sentido, da un papel nuevo a las cartas de Natanael que se recogen en el cuento y que contienen recuerdos escalofriantes de su infancia. Este rol que considera basado en el privilegio de la escritura frente al del testimonio oral tiene su raíz en la inmovilidad y soledad de la escritura, porque no puede ser interrumpido, de tal manera que no se le ofrece, al menos de manera inmediata, una objeción al delirio y puede seguir desarrollándose. Natanael construye sus recuerdos por y en la escritura, por lo que resulta imposible distinguir del relato los recuerdos y los fantasmas; el pasado, del futuro imaginado. Natanael escribe poemas y

<sup>335</sup> «Coïncidence entre le fantasme et la réalité parce que celle-ci est toujours structurée par le fantasme, parce que celle-ci n'a jamais été présente comme telle. Impossible donc d'établir des limites bien tranchées entre le réel et l'imaginaire : brouillage particulièrement apte à provoquer, selon Freud, l'inquiétante étrangeté», *ib.*, p. 158.

<sup>336</sup> «Pour Hoffmann, la forme épistolaire est ici décisive pour faire admettre au lecteur le merveilleux « ce qui n'est pas une mince besogne ». C'est donc bien la forme donnée au récit et non le thème, à lui seul, qui joue le rôle déterminant dans la production de l'effet. Pour obtenir d'emblée l'inquiétante étrangeté, il faut un début que soit impressionnant, original, saisissant. [...] commencer par un échange de lettres, évite d'avoir à trouver un début, car c'est « ne pas commencer du tout ». Pas d'inquiétante étrangeté qui n'implique toujours déjà la répétition. De plus, la lettre dit en abîme le propre de l'écriture qui à la lettre ne commence jamais mais toujours répète d'une répétition originaire ; l'écriture double et donc triple : échange de trois lettres», *Quatre romans analytiques*, p. 154.

cartas, en los que aparecen sus deseos inconscientes sus reproches y miedos, y hace de lo literario su escenario, mediante escritura suplementaria, puesto el objetivo en una función, a saber, fijar y poder controlar las visiones espantosas por medio de la repetición simbólica. Una actividad literaria que Kofman considera inseparable de la relación que Natanael mantiene con lo femenino, fijado principalmente en dos figuras: Clara y Olimpia —y, como veremos, en su madre, caracterizada por la *pesada* ausencia que supone en el relato. Ellas alimentarán el narcisismo de Natanael cuando este pueda verse engrandecido en la pupila de sus mujeres, en cambio, cuando se encuentra con una mirada de desaprobación o fría, se desesperará.

#### 6.7.5. La perversión de Natanael

Clara, no participa de la ficción o alucinación de Natanael en la que Coppola ejerce sobre él un poder maligno y prefiere la vida a su doble o las «tristes sombras», por ello, no confunde lo animado con lo que no lo es. No obstante, esta postura implica rechazar al doble o a las tristes sombras como inferiores a la vida —como si hubiera diferencia entre la vida y la creación, sabemos que Kofman no apoya esto—. Todo ello lleva a Clara a distinguir entre dos *mimesis*: una mala, con efectos nocivos, cuyos resultados llevan la marca del diablo, y la buena *mimesis*, que aporta alegría y vida.

En contraposición, nos topamos con la perversión de Natanael, cuyo núcleo se halla en el amor hacia la autómatas Olimpia. Es confundida con un ser viviente, es decir, que allí donde hay muerte o *ausencia*, en este caso de vida, Natanael interpreta la vida. A partir de esta pasión extravagante, Kofman sostiene que, se dará la vuelta a todos los valores, hasta el punto de que la viva Clara aparecerá como muerta a los ojos del protagonista. Será con Olimpia y no con Clara con quien quiera casarse y hacer su vida. Así, la relación Olimpia-Natanael es la inversa a la de Clara-Natanael, con lo que se hace patente el poderoso influjo del autómatas, del doble sobre el protagonista. Kofman relaciona el rechazo hacia Clara y la atracción hacia Olimpia con que Natanael solo podrá tolerar y soportar lo femenino gracias a una autómatas, mientras que ante la mujer que no es una autómatas huye aterrorizado o la ignora. Podemos recordar aquí aspectos del anterior capítulo, ya que en el desarrollo del cuento de Jensen veíamos cómo Gradiva-Zoé lograba reconectar los vínculos y los elementos de naturaleza agresivo-sexual que Norberto reprimía, y posibilitaba poner fin al delirio con la aceptación del deseo sexual, del deseo y el amor por Zoé y no por la fantasmagórica Gradiva. Esto no terminará ocurriendo en *El hombre de la arena*, pues Natanael en ningún momento se deja guiar, no dejará de usar *sus prismáticos* y rechaza cualquier otra manera de ver, rechaza cualquier otra perspectiva como la que podría proporcionarle Clara, lo que apuntala, una y otra vez, su delirio.

Por otro lado, resulta harto interesante otra de las conclusiones que extrae Kofman con respecto a lo femenino y el pavor que despierta en Natanael, al considerar que uno de los problemas que presenta la mujer real es la posibilidad de entregarse a la actividad sexual *procreadora*. Ahora bien, por el contrario, parece ser que el protagonista busca una mujer inerte y «frígida, puro espejo de sí mismo, que puede escuchar sus poemas sin protestar»<sup>337</sup>, no como Clara que parece no entenderlos ni disfrutarlos, y se muestra, bajo la percepción

---

<sup>337</sup> «c'est une femme inerte et frigide, pur miroir de lui-même, qui puisse écouter ses poèmes sans protester», *Quatre romans analytiques*, p. 160.

del protagonista, como una «maldita autómata sin vida»<sup>338</sup>. Luego, Natanael rechazará todo aquello que suponga la presencia manifiesta de la diferencia, de lo que no hace uno con él, enrocado en su narcisismo, que se refuerza a través de Olimpia, pues le posibilitará amar algo que está fuera de sí, pero que es su doble o reflejo, como dirá Kofman. Alejarse de sí en pos de un objeto de amor extraño a él mismo le está prohibido so pena de castración. El amor resulta ser, de este modo, aquello que le permite confundir lo animado y lo inanimado, pero también será un amor narcisista que encierra al sujeto en su propio reflejo.

Tras lo expuesto, diremos que, el narcisismo, no crea, sino que reproduce dobles, sustitutos. La cuestión de la diferencia como productora de diferencias, esto es, como condición de posibilidad para una repetición creadora será una idea fundamental en el pensamiento de Kofman, pues, como podemos apreciar desde nuestro comentario de *Paroles suffoquées*, garantizar el espacio de la diferencia supone garantizar la posibilidad de una repetición creadora en contraposición de la perpetua esterilidad del retorno de lo igual. Natanael no podrá crear porque no parte de la diferencia, no reconoce al otro ya que no puede apartar la mirada de sí mismo. No habría metáfora, sino metonimia, infinito desplazamiento que produce dobles inanimados, representaciones muertas. El protagonista logra hacer toda una construcción, a partir de sus prismáticos, a partir de sus ojos, que le permiten no enfrentarse a lo vivo, a la mujer, a la posibilidad de procreación, a la relación sexual, etc., al precio de escapar continuamente de aquel que trae consigo la castración, del hombre de la arena.

#### 6.7.6. Los ojos como proyección de la mirada

En la obra de Hoffman los ojos son sede de lo inquietante, de la indecidibilidad, principio de vida artificial y orgánica. En relación con esto, el protagonista no puede crear vida, pues no puede apartar sus ojos de Coppelius ni de los prismáticos de Coppola, por tanto, carece de la posibilidad perspectiva y distancia; fijado en una manera de mirar que anula lo diferente y que lo hace caer del lado de lo muerto. Perspectiva, manera de mirar que impide la creación y, por extensión, la *procreación* mediante una relación sexual, para lo cual habría de enfrentarse al otro más radical. En este sentido, Natanael nos parece el digno heredero de uno de los dobles de su padre, de Coppola, quien tampoco puede procrear, por lo que solo es capaz de fabricar a Olimpia robando los ojos de Natanael, igual que el hombre de la arena, que debe arrancar ojos para alimentar a sus hijos. De esta manera, Olimpia y Natanael compartirían el mismo principio vital, los ojos orgánicos de Natanael y los prismáticos *mecánicos* de Coppola —padre del autómata, junto con el profesor Spalanzani—.

Si el ojo, en la novela, es un sustituto del sexo, hay que entender esta expresión al pie de la letra y no simbólicamente. Natanael no puede dar vida más que artificialmente, imitando así la vida, doblándola [haciendo de ella un doble]: poder de representaciones, de visión, de división, que es el de las pulsiones de muerte, no el de Eros. El ojo es principio de vida diabólica: un poder maléfico del doble. Prácticamente, se podría decir aquí, a la inversa de Freud, que perder los ojos, sería para Natanael, reencontrar el sexo<sup>339</sup>.

<sup>338</sup> E. T. A. Hoffmann. «El hombre de la arena», *Nocturnos*, p. 71.

<sup>339</sup> «Si l'œil, dans la nouvelle, est bien un substitut du sexe, il faut entendre cette expression à la lettre et non symboliquement. Nathanaël ne peut donner vie qu'artificiellement, en mimant la vie, en la doublant : pouvoir de représentations, de vision, de division, qui est celui des pulsions de mort, non

Kofman sostiene que la lectura de Freud pasa por alto esto, quizá por ir demasiado rápido y sostener que los ojos se dan en el contexto de «perderlos», y en tanto que tal, son el equivalente simbólico de la angustia de castración. Así, el hombre de la arena es sustituto del padre castrador, del padre maligno y temido, que prohíbe todo aquello que pueda traer amor y felicidad. De hecho, aparecerá el siniestro personaje cada vez que Natanael haga manifiesto su amor ya sea por Clara, ya sea por Olimpia. Ver en el hombre de la arena al padre castrador lleva consigo la asunción de una ambivalencia, de otro desdoblamiento, esta vez, por ello, aparece un padre bueno, representado en la obra por su padre, al tiempo que aparece un padre malvado, representado por el abogado Coppelius y, por desplazamiento, también por Coppola y Spalanzani, el cómplice del óptico, el que fabrica los autómatas. A Kofman le parece insuficiente el desarrollo que ofrece Freud al respecto. En la nota número seis del texto de Freud se explica que la figura paterna se divide en dos, fijada en el padre y en Coppelius. Uno se muestra pasivo ante el otro, impotente; mientras que el padre temido —Coppelius— amenaza con cegar (castrar) al hijo. El padre bueno intercede para que esto no ocurra. La represión del deseo de matar al padre —malo—, halla su resolución cuando muere el padre bueno, por la mano de Coppelius. Más tarde, al lugar del padre acudirá Coppola el mecánico y profesor —profesión que ya tiene relación directa con la función paterna— Spalanzani. Freud guarda silencio sobre el no apaciguamiento del deseo de matar al padre —Coppelius/Coppola y Spalanzani— de Natanael.

Ambos se revelan, en la paternidad de Olimpia como padres de Natanael a partir de dos escenas. La primera aflora en el contexto de la infancia del protagonista, que ve a su padre y a Coppelius juntos ante las brasas en medio de *algún asunto*; imagen que se superpone a la de Spalanzani y Coppola mientras ensamblan las piezas de Olimpia. Las piezas de Olimpia nos llevan a la otra escena en la que el padre de Natanael y Coppelius aparecen como una pareja, como padres de Natanael. El chico, que espiaba tras las cortinas del gabinete de su padre la escena entre los dos hombres, es sorprendido por Coppelius. En ese instante lo arroja al fuego y se dispone a sacarle los ojos con unas ascuas mágicas. Ante esta situación, el padre de Natanael ruega que se detenga. El hombre de la arena/ Coppelius renuncia a dejar ciego al niño; sin embargo, le *desatornilla* los miembros —le trastoca, le confunde, le *trastorna*: «me cogió con fuerza y, haciendo crujir mis huesos, me descoyuntó pies y manos colocándolos en sitios diversos»<sup>340</sup>, nos confiesa el protagonista.

En una especie de experimento, dirá Freud, lo que le vincula directamente con el hombre de la arena, entrando en relación directa con la paternidad. En el desmembramiento de brazos y piernas, Freud ve una nueva representación de la castración, pero a la vez, también un nexo entre Olimpia y Natanael, estableciendo su identidad y basando aquí su suposición de que esta autómatas es la parte femenina (y pasiva, recogiendo la pasividad del padre de Natanael) del protagonista. La renuncia a arrancarle los ojos y el desmembramiento, implican una nueva actitud, una nueva disposición excéntrica y extraordinaria del hombre de la arena —ya no podrá darle en esa ocasión a sus crías los ojos

---

celui d'Eros. L'œil est un principe de vie diabolique : un pouvoir maléfique du double. On pourrait presque dire ici, à l'inverse de Freud, que perdre les yeux, serait pour Nathanaël retrouver le sexe», Sarah Kofman, *Quatre romans analytiques*, p. 161.

<sup>340</sup> E. T. A. Hoffmann. «El hombre de la arena», *Nocturnos*, p. 52.



de aquel niño, aunque más tarde se los dará a Olimpia, como su cría<sup>341</sup>—. Singularidad que se pierde, según Kofman, en el texto de Freud si se acepta precisamente que Coppelius, a través de Coppola, conecta directamente el episodio de Olimpia y el del hombre de la arena, es decir, si solo se le considera como «padre castrador». Sus padres —Spalanzani y Coppola— no son más que reediciones, reencarnaciones, del par de padres de Natanael; la frase de Spalanzani, de otro modo incomprensible, según la cual el óptico hurtó los ojos a Natanael para ponérselos a la muñeca, cobra así significado como prueba de la identidad entre Olimpia y Natanael.

Olimpia es, por así decir, un complejo desprendido de Natanael, que le sale al paso como persona; su sometimiento a este complejo halla su expresión en el amor disparatado y compulsivo por Olimpia. Tenemos derecho a llamar «narcisista» a este amor, y comprendemos que su víctima se enajene del objeto real de amor. Numerosos análisis clínicos [...] prueban cuán correcto es psicológicamente que el jovencito fijado al padre por el complejo de castración sea incapaz de amar a la mujer<sup>342</sup>.

Lo que Freud liga rápidamente con la historia familiar de Hoffmann, hijo de un matrimonio desdichado y abandonado por su padre muy pequeño. Esto se verá reflejado en la relación con el padre turbia y tormentosa que lleva a Freud a cerrar la interpretación con un relato que avala con la «realidad» biográfica del autor.

Por otro lado, volviendo al episodio en el que Coppelius descuartiza a Natanael diremos que Kofman ve allí la marca del Diablo, del doble. Nuestra filósofa hace aparecer a Coppelius como rival mismo de Dios, al resaltar este carácter mágico, satánico —que conjura a las fuerzas del mal—. Bien es cierto que Coppelius decide no arrancar los ojos a Natanael, pero procede a deshacerle, a despedazarle, para volverlo a reconstruir entrando en rivalidad con el creador por excelencia y con la ley misma de la naturaleza. En esta escena, Kofman no verá castración, sino descuartizamiento, fragmentación, destornillamiento, en el que se trata el cuerpo de un viviente como si fuera una máquina, mediante un sortilegio que permitiría reconstruir la vida a partir de lo inerte, lo que supone una tarea diabólica en sí misma, además de estar condenada necesariamente al fracaso. Se trata, entonces, de una escena mágica en la que el pequeño Natanael espía lo que hacen Coppelius y su padre ante el fuego, le parece que crean vida de lo inerte, escena particularmente siniestra, en tanto que se da una repetición de una escena originaria, vinculada con la creación, con la relación sexual fantaseada, pero con elementos invertidos: la figura de la madre queda absolutamente marginada de toda la escena, en la que dos hombres crean, casi de manera alquímica vida, o por lo menos, algo que la simula. Natanael dará muestras de la marca de este trauma al eliminar a la mujer como posible compañera, no solo al considerarla muerta y autómatas, sino también a través de su preferencia por la vida artificial; la actividad narcisista, permite la producción de dobles, marca de esa visión de la escena mágica-originaria, en la que se crea un doble, algo artificial que recuerda a la fantasía de la procreación de un hermano o hermana que viene a robar al niño su lugar fundamental e indiscutible en la familia —Olimpia—. Kofman vincula esto con la muerte a través del doble diabólico, pues «es siempre una obra de muerte, siempre muerta. Y el miedo al

<sup>341</sup> «[El hombre de la arena] Es un hombre muy malo que viene a buscar a los niños que no quieren ir a la cama y les arroja puñados de arena a los ojos, hasta que saltan sangrando de sus órbitas. El hombre de la arena los recoge, los mete en un saco y se los lleva a sus crías como alimento», *ib.*, p. 46.

<sup>342</sup> Sigmund Freud. «Lo ominoso», nota 6, pp. 232-233.

descuartizamiento de Natanael es el de morir. Coppelius, Coppola, Spalanzani son los tres creadores de vivientes artificiales, imitadores charlatanes de Dios»<sup>343</sup>.

Será la perspectiva de Clara la que marque la interpretación acerca de los negocios que se traían entre manos el padre de Natanael y Coppelius. Clara intenta consolar a Natanael ante este episodio:

Sus siniestras maquinaciones nocturnas con tu padre seguramente no tenían más objeto que practicar experimentos alquimistas, llevados a cabo en secreto por ambos. Tu madre no podía sentirse feliz con ello puesto que, con toda seguridad, gastaba en vano mucho dinero y, además, como dicen que ocurre siempre con los que trabajan en ese tipo de laboratorios, el espíritu de tu padre, absorbido por el ansia falaz de lograr la sabiduría, descuidaba a la familia. Seguro que la muerte de tu padre fue ocasionada por un descuido de y Coppelius no tiene la culpa de ello. ¿Sabes? Ayer pregunté a nuestro vecino, un experto farmacéutico, si en algún experimento químico puede darse una explosión repentina y mortal como aquella. Él contestó que sí, describiéndome luego, a su manera amplia y compleja, cómo podría ocurrir y mencionando tantos nombres raros que no fui capaz de retenerlos<sup>344</sup>.

Lo que Natanael siente como «diabólico», para Clara se revela como algo mundano. El protagonista culpa al abogado Coppelius de la muerte de su padre, él le mató —de hecho, declara haber escuchado *como* la detonación de un arma de fuego— mientras que Clara ve en esa muerte el resultado de un experimento. De esta manera, ella logra eliminar la distinción entre padre bueno y malo, sacando a la luz una ambivalencia insoportable: el padre colaboraba con Coppelius, trabajaba con él; trabajo, por otro lado, costeadado con el tiempo y el dinero familiar, suscitando, parece, lo que serían ciertos celos de la madre.

#### 6.7.7. El ojo y el sexo

Asuntos alquímicos, entre dos hombres, dos padres que, frente al fuego, fabrican vida a partir de la materia, como Spalanzani. Nombre que hace referencia al primer biólogo que hizo ensayos de fecundación artificial, contemporáneo de Hoffmann. Así, hila Kofman que el principio de vida, en esta novela no es el sexo, sino el ojo, en el que reposa y se alimenta el engaño narcisista. El hombre de la arena, en este sentido, es el máximo exponente de la fecundación *fracasada*, dado que él siembra en vano: siembra simientes de arena (*Sand*) (arena es también lo que arroja a los ojos), en vez de esperma (*Same* en alemán). Dos semillas, una estéril, la otra fértil; una inerte, la otra viva. Para la primera no es necesario un acto sexual, para la otra sí. El sembrar del hombre de la arena, según Kofman es *pura pérdida*, que arranca los ojos por medio de su semilla para ponerlos en otras cuencas muertas, artificiales, que imitan, en el simulacro, la cueva, el vientre de la madre —figura que no aparece más que velada, por la presencia inminente del hombre de la arena en el cuento, y que pasa inadvertida en el cuento analítico de Freud. De aquí la creación diabólica, perversa, deformada: lo masculino, en el rechazo de lo femenino solo puede engendrar lo inanimado, dando al resultado la categoría de «criatura perfecta», como Olimpia, por muerta, por no animada por ella misma, sino por el *creador*, que alcanza el estatuto mismo de Dios, convirtiéndose en un soberbio luciferino.

---

<sup>343</sup> «Le doublé diabolique est toujours déjà ouvre de mort, toujours déjà mort. Et la crainte de morcellement de Nathanaël est celle de mourir. Coppélius, Coppola, Spalanzani son tous trois des créateurs de vivants artificiels, des imitateurs charlatanesques de Dieu», *Quatre romans analytiques*, p. 163.

<sup>344</sup> E. T. A. Hoffmann. «El hombre de la arena», *Nocturnos*, p. 58.

El doble, ni vivo ni muerto, destinado a suplir al vivo, a perfeccionarle, a convertirle en inmortal como el Creador, es siempre «presagio de la muerte». Disimula, por su perfección, la presencia de la muerte. Por la creación de dobles que él quiere inmortales, el hombre intenta ocultarse mejor que la muerte está menoscabando siempre la vida: lo siniestro del doble se debe a que lo que él no puede no evocar es lo que el hombre busca, en vano, olvidar<sup>345</sup>.

La escena que relata Natanael en la que tanto Freud como Kofman leerán la descripción de la escena originaria es la siguiente:

Mi padre se quitó en silencio y lúgubremente su bata, y ambos se envolvieron en largos guardapolvos negros. No vi de dónde los habían sacado. Mi padre abrió la puerta lateral de un armario de pared. Entonces me di cuenta de que lo que durante tanto tiempo había creído un armario en realidad era más bien una especie de hueco negro en el que había un pequeño fogón. Coppelius se acercó a él, y una pequeña llama azul prendió chisporroteante en el hornillo. Estaba rodeado de toda suerte de instrumentos extraños. ¡Dios santo! Cuando mi anciano padre se inclinó hacia el fuego, había cambiado mucho su apariencia. Un horrible dolor espasmódico parecía haber deformado sus serenos y nobles rasgos, convertidos en una repelente imagen demoníaca. Se parecía a Coppelius. Este introdujo las tenazas al rojo vivo y extrajo del denso humo unos brillantes lingotes que empezó a martillar febrilmente. Me pareció como si se hicieran visibles por todas partes múltiples rostros humanos, pero sin ojos... En su lugar, unos asquerosos y profundos agujeros negros<sup>346</sup>.

Según la lectura de Kofman, este relato supone el doble de la escena primitiva, en tanto que deformada e invertida. Se repite en las noches, después de cenar cuando los niños se acuestan; está atravesada por cierto ritual, a la misma hora, colmada de ruidos particulares. Los elementos según los presenta la autora aparecen como los dobles invertidos de los que aparecen en una escena sexual entre una pareja, cuya meta es crear vida artificial a través de conocimientos (*unheimlich*) —ocultos, místicos, alegóricos en un espacio reservado y pretendido como inescrutable<sup>347</sup>. Ahora bien, Natanael, el curioso, se cuela deseando participar de ese saber, para poder dar una respuesta al enigma de la creación, típico la infancia en la pregunta por el origen o la «fabricación» de niños y obtiene una imagen fantasmagórica de una creación mágica, donde la mujer, en específico, la madre, se encuentra excluida de la escena.

Se trata, además, de un saber prohibido sobre una escena clandestina que tiene que será sancionado. Kofman, en este punto, sostiene que se trata de un castigo que doble, el reflejo deformado, invertido, de un castigo anterior: el fantaseado por espiar la escena originaria. En este sentido, nuestra autora dirá, que en efecto el castigo de perder los ojos evoca la castración, pero por reminiscencias, no porque sea equivalente o porque suponga perder algo y ello cause angustia de castración. Luego, no es tanto un sustituto deformado, cuanto una repetición auto-punitiva del castigo. En esta escena mágica, aparecería el retorno de lo real, de lo real de otra escena, inconsciente, que solo puede ser fantaseada en tanto que original imposible. Este fantasma ya está velando la percepción de esa escena mágica, sin poder, de nuevo, distinguir entre fantasma y realidad. Una vez más, dirá Kofman, que esta escena es *unheimlich* por sí misma pues en ella anida el problema del doble, reflejo deformado de lo que fue en el pasado, y que toma forma en el presente, que hace volver el

<sup>345</sup> «Le doublé, ni vivant ni mort, destiné à suppléer le vivant, à le perfectionner, à le rendre immortel comme le Créateur, est toujours « l'avant-coureur de la mort ». Il dissimule, par sa perfection, la présence de la mort. Par la création de doubles qu'il veut immortels, l'homme tente de mieux se cacher que toujours déjà la mort entame la vie : l'inquiétante étrangeté du double est due à ce qu'il ne peut pas ne pas évoquer ce que l'homme cherche en vain à oublier», *Quatre romans analytiques*, p. 166.

<sup>346</sup>E. T. A. Hoffmann. «El hombre de la arena», *Nocturnos*, p. 51.

<sup>347</sup> Para indagar acerca de este sentido rescatado por Freud del diccionario de los hermanos Grimm. Cf. «Lo ominoso», p. 226. En Sarah Kofman, *Quatre romans analytiques*, p. 164.

fantasma de castración bajo la forma del descuartizamiento o pérdida de los ojos. *Para Kofman el núcleo duro y el ombligo de lo siniestro reside en la coincidencia del real y el fantasma, del uno y de su doble; la condición de ambivalencia en el origen, causada por la pluralidad de la pulsión o de las fuerzas.* Por ello, Kofman en su análisis, no desdeña la «incertidumbre intelectual», incertidumbre que tiene su raíz en la duda ante el doble y el doblado, que surge en un espacio que no ofrece ningún tipo de garantías para decidir si coincide o no lo fantaseado con lo fáctico.

La representación prohibida para Natanael es la sexual y la importancia de la escena doble se despliega en este plano, pues se pone en relación con la primera sustitución del acto sexual mediante la representación de esa escena satánica que viene a sustituir —a la manera de recuerdo pantalla— la escena original —prohibida—. En esta línea, Kofman sostiene que el ojo espía de Natanael se convierte en diabólico: se ha desviado su función *natural* para transformarse en un órgano de goce, por lo que ya no podrá *ver bien*. Su visión ha quedado deformada y muestra la coincidencia de una vivencia real y alucinatoria de forma constante. La deficiencia de la función visual impide que distinga lo animado de lo inanimado, lo real de lo imaginario, por lo que verá doble. A la vez, Natanael, poseído por un deseo incontrolable de mirar, quiere poseer con los ojos, viéndolo todo, espionando, estando al acecho lleno de curiosidad. Esto, en el texto, lo ve representado Kofman en la puesta en escena de las gafas y de los prismáticos y en la compulsión casi obsesiva de Natanael de no dejar de utilizarlos como los sustitutos mismos de sus ojos.

#### 6.7.8. Fractura en el Edén

El diablo es el poder de división que desvía al padre de él mismo y de los suyos. [...] El padre de Natanael es *unheimlich* porque ofrece una doble imagen: la de un ser pleno de vida y de presencia, la de un ser fijo e inmóvil, distante de todos [...] el hombre que introduce [Coppelius] en el seno de la familia y de su intimidad, división y diferencia<sup>348</sup>.

La falta original es la que permite la posesión por el diablo. Aquí reside el origen de todas las demás faltas, que aparecen una tras otra en el contexto de la repetición del mismo acto compulsivo: mirar, en sus miradas furtivas y prohibidas hacia Olimpia, en la visión de un espectáculo prohibido, le da un sentimiento de culpabilidad, estando sus razones desplazadas del origen. Recordemos que Natanael es incapaz de dejar de mirar a través del mágico artilugio; de hecho, con el uso compulsivo de los prismáticos se produce el enamoramiento de un autómata. Natanael piensa que son las gafas las que están endemoniadas, que ellas son las diabólicas —bajo el influjo en última instancia del hombre de la arena, pero Kofman desplaza la *maldición* a su ojo: que por la transgresión de ver aquella escena mágica —encubridora de la escena primera— se transforma, se convierte en diabólico. Entonces, el hombre de la arena al arrojar polvo, ascuas o cenizas en sus ojos, no solo le cegó por unos instantes, sino que, de ahí en adelante, produce en Natanael la visión doble, moviéndose entre la deficiencia y la exageración que produce el desvío en lo visto, una especie de *reforma* marcada por el desplazamiento de la función creadora del sexo al

---

<sup>348</sup> «Le diable est le pouvoir de division qui écarte le père de lui-même et des siens. [...] Le père de Nathanaël est *unheimlich* parce qu'il livre de lui une double image : celle d'un être plein de vie et de présence, celle d'un être figé et immobile, distant de tous [...] l'homme qui introduit au sein de la famille et de son intimité, division et différence», Sarah Kofman. *Quatre romans analytiques*, p. 173.

ojo, «que le hace engendrar dobles con los cuales juega de manera perversa; la imitación de la vida sustituye a la vida»<sup>349</sup>.

Desplazamiento posibilitado por el lugar del padre vacante, por el que desfilan distintas figuras, es un lugar maldito, diabólico, donde aparecen los dobles, dado que no hay un original, siempre apareciendo de manera suplementaria, sin poder cumplir con la identidad consigo mismo. Esto implica que no es una figura que ofrezca la posibilidad a nuestro protagonista aquí para identificarse con él, pues no aparece como una figura total y completa. Lo que hace que Natanael sea presa de los dobles, de los reflejos, estando su goce fijado al ojo y al narcisismo, que será propuesto por Kofman, en este sentido, como defensa ante la despersonalización, que le ofrece la única manera de asegurar una unidad en el yo. Las transformaciones que devienen en el lugar vacío del padre ponen en crisis la identidad del padre; ya no se puede estar seguro de quién es, ni de si es bueno o malo, si es activo o pasivo, si es hombre o mujer —Kofman, al destacar el lado femenino del hombre de la arena, puede introducir esta diferencia—. Por otro lado, si no se reconoce la diferencia, sino que se reprime y se desplaza, no se puede diferenciar. La imposibilidad de identificación hace que se vea doble, implica siempre la oposición y ambivalencia —o sea, que no se da la exclusión entre los opuestos, sino la implicación—. Ante la ambivalencia no se puede discernir, con lo que se da la imposibilidad de tener unos límites claros. Kofman sostiene que el diablo, su poder de desvío y la ambivalencia encuentran su condición en algo anterior, que les une, a saber, en la pulsión de muerte. Las figuras diabólicas son, entonces, las encarnaciones de las pulsiones de muerte, sus metáforas y metamorfosis, y resultan lo *Unheimliche* por excelencia para Kofman. Por tanto, la condición que ha de reunir algo para causar el efecto de lo siniestro es entrar en relación con las pulsiones de muerte a través del desvío diabólico que produce el doble y la ambivalencia de la división de una figura, que se pretendía una, en figuras múltiples. Por ello, Kofman asegura que si Freud puede hacer de *El hombre de la arena* el paradigma de todos los casos de lo ominoso es al eliminar y al disimular todo aquello que en el texto se revela como doble o como derivado de la pulsión de muerte:

Todo ocurre como si Freud no pudiera soportar la importancia del descubrimiento que concierne a las pulsiones de muerte y que lo ominoso con sus anulaciones sucesivas, su planteamiento tortuoso, sea como un último esfuerzo para recubrir «el retorno de lo reprimido» que emerge en la teoría, esfuerzo que muestra una vez más el carácter insostenible de la hipótesis de las pulsiones de muerte<sup>350</sup>.

#### 6.7.9. La madre como origen

Un intruso, Coppelius, el hombre de la arena rompe con lo familiar e introduce lo extraño y lo hostil en la casa, quiebra los límites de lo privado y de lo seguro. Es la figura de lo extranjero, de la alteridad, que inunda de angustia la casa, que les prohíbe todos los placeres, privándoles del padre. De hecho, Clara lo expone en su carta: Coppelius arrebatada a la familia la figura del padre. Esta angustia se pone en relación con una angustia anterior, la que aparece cuando el niño es privado de la presencia de la madre. Como dijimos, la

<sup>349</sup> «qui le fait engendrer des doubles dont il jouit de façon perverse ; l'imitation de la vie se substitue à la vie», *ib.*, p. 172.

<sup>350</sup> «Tout se passe comme si Freud ne pouvait supporter l'importance de la découverte concernant les pulsions de mort et que *L'Inquiétante étrangeté* avec ses annulations successives, sa démarche tortueuse, soit comme un dernier effort pour recouvrir « le retour du refoulé » qui émerge dans la théorie, effort qui pousse [sic] une fois de plus le caractère insoutenable de l'hypothèse des pulsions de mort», *ib.*, p. 179.

presencia de la madre no se da en esta historia salvo de manera velada, furtiva o a través de su ausencia. Aparece al margen desde el comienzo y es la única cuya imagen no ha sido deformada, aunque tal figura no parece ser lo suficientemente potente, sólida, como para evitar la locura y la muerte de su hijo. Kofman verá en el silencio de la madre y con respecto de ella, un signo de peligrosidad, como si encerrara un tabú, por ser el elemento más atractivo y atrayente, el más deseado, y sobre el que pesa el mayor de los castigos. El resto de los personajes, en contraste, son la encarnación de lo diabólico, es decir, representaciones dobles. A su vez, las distintas máscaras del padre-diablo son caricaturas, burlas, de la vida, muecas, que mantienen constantemente viva la marca de la muerte en lo viviente o, para Kofman, el efecto de lo siniestro. Tanto en el texto de Hoffmann como en el de Freud se pasa por alto la figura de la madre, lo que lleva a Kofman a preguntarse si hay en el texto —en el cuento encubridor de Freud y en el cuento encubridor de Hoffmann— cierta insistencia por ocultar las huellas de la figura materna, fijando lo *Unheimlich* en las figuras diabólicas del padre, como si fuera una suerte de engaño destinado a enmascarar la otredad, lo totalmente extraño, máximamente extranjero. Nuestra autora va aún más lejos y llega a apuntar que tal ausencia estaría destinada, a su vez, a enmascarar el hecho de que la escritura es siniestra en sí misma, ya que es una repetición simbólica del acto sexual prohibido, la puesta por escrito de los desplazamientos y figuraciones que deriven de allí. Por tanto, el análisis de Freud sobre el hombre de la arena, su reescritura diría mucho más sobre el propio Freud, sobre su defensa y sobre la escena fantaseada y prohibida que sobre el concepto de lo siniestro en tanto que tal.

#### 6.7.10. Kofman heredera de Freud

Kofman lo reconoce: ha caído en las mismas trampas y engaños de tomar lo animado por lo inanimado, pues ha continuado la tarea de Freud, al pretender hallar una división más profunda, al querer eliminar significados últimos y sustituirlos por otros más universales. Ejemplo de ello es este último capítulo sobre *El hombre de la arena* en el que presenta la pulsión de muerte como la responsable última del efecto de lo siniestro a fin de cerrar la teoría de las pulsiones y su propia lectura al respecto. Nuestra filósofa escribe: «habiendo sometido la obra a mi deseo de inteligibilidad, la habría consumido glotonamente, sin dejar resto, haciendo gala de mal gusto, incluso de animalidad»<sup>351</sup>. Su análisis cae en la distinción entre lo vivo y lo muerto, lo animado y lo inanimado, entre lo ficticio y lo real, a pesar de que el esfuerzo de Freud por tratar lo ficticio y lo real, lo normal y lo patológico como si fueran una diferencia de grado, lo que logra *deconstruir* el carácter sagrado del arte. Hoffmann a su vez, también contribuye a ello, dado que hace tambalear los pilares de la literatura con sus personajes en crisis de identidad, perdidos en delirios, enamorados de autómatas, de gatos que aprenden a escribir... en este sentido, Kofman sostiene que tanto Freud como Hoffmann, al eliminar estos límites entre lo normal y lo patológico hacen que sus obras sean susceptibles del análisis y, a la vez, cómplices del mismo. Su pregunta, tras sustituir el complejo de castración por las pulsiones de muerte como causa del efecto siniestro, es si habrá logrado superar el tipo de lectura *freudiano* o simplemente habría desplazado y sustituido en su lectura un tema por otro.

---

<sup>351</sup> «ayant soumis l'œuvre à mon désir d'intelligibilité, je l'aurais consommé gloutonnement, sans laisser de reste, faisant preuve d'un bien mauvais goût, voire d'animalité», *ib.*, 177.

Tras el estudio de estos ensayos, podríamos sostener que el intento de Kofman es precisamente llevar algo del gesto y de la actitud deconstructivista a la lectura freudiana. En este sentido, no habría superación posible, sino un continuo marchar, continuar, trabajar el texto. Por tanto, en la misma línea que Kofman sostuvo que el escritor desempeña su función con unas gafas diabólicas puestas desde el principio —gafas que al final quedarán reducidas al propio ojo del escritor— podemos decir, que el intento de Kofman es una perspectiva más, que logra arrojar luz al texto freudiano *de otra manera* y que abre vías nuevas para enfrentarse al texto de Hoffmann. Nos resulta particularmente enriquecedor que, gracias a las pulsiones de muerte, principio de división y discordia, se puedan hilar los ensayos que Kofman reúne en este libro, dado que, cuando parecería que llegaba un atisbo de solución, aparecía un conato de resistencia, logrando que en ningún momento desaparezca la tensión conceptual en el texto, ni se disipen las dudas, ni la misma autora deje de interrogar al texto y de interrogarse a sí misma. De hecho, el último ensayo nunca podrá terminarse: su final es una pregunta, una pregunta que nadie está en situación de responder, a no ser de una manera diabólica, esto es, desviada, perdida o metamorfosis de otra cosa.

#### 6.7.11. El doble de *El hombre de la arena*: *Los elixires del diablo*

Tras estas lecturas podríamos decir que el doble es un tema central en *El hombre de la arena*, a pesar de que no haya sido ampliamente desarrollado por Freud. Por otro lado, si hay doble es porque hay desvío desde el comienzo. Hay doble porque hay pulsiones de muerte. Kofman, como ya indicamos, un año después de publicar *Quatre romans analytiques* publica junto con sus colegas un ensayo en *Mimesis des articulations* sobre lo que aquí llamaremos «el doble» de *El hombre de la arena*, que será el texto de *Los elixires del diablo*<sup>352</sup>. La diferencia en el tratamiento que recibe cada texto en la obra de 1919 escrita por Freud la encontramos a partir del planteamiento aquí desarrollado por Kofman, quien la fija en la claridad con la que solo uno de los cuentos exhibe aquello que Freud quería encontrar para validar su hipótesis sobre lo siniestro. En *Lo ominoso* encontramos el siguiente fragmento sobre *Los elixires del diablo*:

E. T. A Hoffmann es el maestro inigualado de lo ominoso en la creación literaria. Su novela *Los elixires del diablo* exhibe todo un haz de motivos a los que cabría adscribir el efecto ominoso de la historia. El contenido de la novela es demasiado rico y enredado como para que nos atrevamos a extraerlo. Al final del libro, cuando se agregan con posterioridad las premisas de la acción que hasta ese momento se habían mantenido en reserva, el resultado no es el esclarecimiento del lector, sino su perplejidad total<sup>353</sup>.

Luego, en esta obra aparecerán motivos suficientes que causen el efecto de lo siniestro a pesar de que Freud decida *manifiestamente* no analizarla, ya que se acumulan *demasiados* elementos que vuelven confusa la comprensión. Freud destaca los elementos más significativos que producen el efecto de lo siniestro, centrados en la problemática de la «presencia de “dobles” en todas sus gradaciones y plasmaciones»<sup>354</sup>, apareciendo una serie de identificaciones sucesivas que apuntan a la duplicación, división o permutación del yo, acompañado de un constante retorno de lo igual. Para Kofman esto ya es suficiente, sin tener que recurrir a ninguna marca de la castración (pues hay una marca más insistente, la

<sup>352</sup> *Infra*, pp. 279 y ss.

<sup>353</sup> Sigmund Freud. «Lo ominoso», p. 234.

<sup>354</sup> *Íd.*

de la muerte), no obstante Freud habrá de indagar si remiten a fuentes infantiles. Tras considerar la problemática del doble desde la postura de Otto Rank, Freud pasa a confesar que en ella nada hay que pueda arrojar luz al grado de lo siniestro que acompaña a la duplicación del yo. Una duplicación que Freud relaciona un retroceso a fases infantiles singulares, donde no se han establecido aún los límites entre el yo y el mundo —en esta etapa infantil podríamos decir mejor que no hay límites entre el yo y la madre—, pero que no depende del triángulo edípico, aquel que a través de la castración y la angustia que suscita puede venir a dar cuentas de ese retorno de lo reprimido, familiar y extraño a un tiempo. En definitiva, mientras que el protagonista de *El hombre de la arena* permite definir una estructura edípica clara; el protagonista de *Los elixires* muestra una identificación, a veces absoluta, con otros personajes, cayendo en profundos estados de disociación y fusión-confusión con aquellos que le rodean, acercándole al terreno de la psicosis; y escapa, de esta manera, a la lectura temática que permitiría a Freud validar su lectura. Por ello, sin poder reconciliar lo que aparece en *Los elixires* con el complejo edípico, explica que los fenómenos que allí aparecen lo harán en virtud de la *naturaleza de la pulsión*, y declara que: «Sin embargo, creo que ya es tiempo de dejar estas constelaciones, sobre las cuales siempre es difícil emitir juicio, y buscar casos inequívocos de lo ominoso cuyo análisis nos permita obtener una decisión definitiva acerca de la validez de nuestra hipótesis»<sup>355</sup>.

---

<sup>355</sup> *Ib.*, p. 238.



## 7. Del diablo o de la ambivalencia de los elixires

Kofman en el capítulo titulado *Vautour rouge* (buitre rojo), publicado en el libro *Mimesis des articulations*<sup>356</sup> (*Mimesis* de las articulaciones), ofrece una lectura que proponemos como fundamental para abordar la interpretación y lectura que hace la autora sobre el doble a lo largo de su obra. Con el subtítulo que encabeza el texto, a saber: «el doble en *Los Elixires del diablo* de Hoffmann», la filósofa nos presta cierta ayuda situando al inicio de la lectura la problemática, *aparente*, del texto. Es decir, no será solo o simplemente la problemática del doble lo que se analizará, pero desde luego será la que aparezca en todos los planteamientos.

### 7.1. Disyunción

En *Los elixires del diablo*<sup>357</sup> encontramos un conjunto, a primera vista, homogéneo de historias y planos enmarañados entre ellos, lo que produce cierta confusión y desubicación. Son irreductibles unos a otros, como si fueran planos o relatos separados, pero se vinculan de manera ineludible entre ellos. Su anudamiento se da a través del protagonista y produce el sentimiento de lo siniestro, lo que da lugar en la lectura a un juego de espejos que reflejan deformaciones laberínticas. Por ello, Kofman defiende que es un texto que ofrece una resistencia particular a ser resumido, recortado —violentado—, pues cada una de sus partes internas es requerida por otras para su interpretación y abordaje. Además, se trata de un escrito que, como ya vimos en *Opiniones del gato Murr*, parece firmado por más de una pluma-mano; con lo que se logra un tupido tejido de relatos. Con todo esto Kofman apunta a cierta heterogeneidad en la estructura misma de la obra. Hay que tener en cuenta que este ensayo lo publica Kofman en 1975 y *Autobiogriffures* en 1976, por lo que podemos suponer que se trata de una etapa en la autora en la que es constante la reflexión acerca de la *heterogeneidad* como el carácter fundamental del texto, teniendo presente que las resonancias de esta palabra «texto» remiten directamente a narración, relato, habla y proponiendo que en el seno de esta práctica hay una división, casi esquizofrénica, representada por la disyunción que hace que el «texto» no sea un sí mismo —ni tenga un sentido único— sino que a la vez permite que devenga otra cosa.

Por tanto, el enmarañamiento, la complejidad del texto, su disyunción y desvío no será ni contingente ni secundario, e incluso, Kofman llega a sostener que no depende del estilo del autor, al ser independiente de las circunstancias que se den en torno a su redacción o elaboración, ya que en el relatar, hablar, escribir, *hacer texto* están implicadas, al menos dos manos, dos plumas, *dos textos en el mismo*; de esta forma, también resulta que se le suma una mano, una firma o marca más, por lo que se convierte en «un manuscrito doble editado por un tercero, el autor»<sup>358</sup>, quien no haría más que repetir otros textos, de otros autores, que ya habrían sido escritos. Así las manos y las autorías en el texto comienzan a multiplicarse, aparecen dos firmas, tres, cuatro... De este modo, los distintos textos, injertados unos en otros crean el tejido tupido al que se refiere Kofman en sus múltiples

<sup>356</sup> VV.AA. París, Aubier-Flammation, 1975.

<sup>357</sup> E. T. A. Hoffmann. Trad. José R. Hernández Arias. Madrid: Valdemar, 1999.

<sup>358</sup> «un doublé manuscrit édité par un tiers, l'auteur», «Vautour rouge», p. 98.

escritos sobre literatura. Textos que trenzan líneas de *suplementariedad*<sup>359</sup>, tratando en ese injertarse-trenzarse de venir en ayuda, en auxilio del otro para lograr el esclarecimiento, la comprensión, resultando compresible cada uno por separado y aislado, es decir, por sí mismo.

## 7.2. Escritura esquizofrénica

En *Los elixires del diablo* veremos al menos tres escrituras, la de Medardo, el protagonista, cuya característica es que es ilegible, confusa, nerviosa; en auxilio de la cual llega un manuscrito, ajado y enigmático, escrito por un pintor que trató con Medardo de niño, en el que le cuenta sus orígenes y las intrigas que permitirán volver coherente el texto de Medardo «como alguien que se somete a una cura analítica, en virtud de la escritura de otro, adquiriendo conciencia más clara de su pasado y el de su familia hasta entonces desconocido»<sup>360</sup>, pero como siempre, solo hasta cierto punto. Ambas escrituras necesitarán de la intervención de un tercero, el editor-autor, que venga a «traducirlas» para que sean legibles y comprensibles. La función de este texto auxiliar es restituir la coherencia y el sentido de los otros dos textos, a coste de quebrar esta primera narración con su aparición, gracias a que es posible «decidir entre lo fantástico y lo real, la locura y la cordura, garantizar la identidad de los personajes, asignar los nombres propios y los lugares de nacimiento, establecer genealogías [...] la parada de la oscilación vertiginosa»<sup>361</sup>.

Por otro lado, con respecto de las lagunas de sentido, Kofman verá que la función del doble es velarlas. Así, la escritura que dobla la de Medardo, es decir, el del anciano pintor, y el doble del protagonista, Victorino, son mecanismos defensivos ante la falta de sentido, ante la laguna. Se trata entonces, para Kofman, de un proceso alucinatorio de defensa, relacionado con la psicosis, donde la función de la alucinación es suplir las lagunas en lo real, aquellas disonancias que resultarían intolerables al sujeto, viniendo a ese espacio de incoherencia una fantasía que colma el abismo entre lo real intolerable y el sujeto. No obstante, esta escritura mítica, arcaica, *sobrenatural*, de los orígenes de Medardo no puede sacar a la luz la verdad, pues esta solo entra en juego cuando se aborda el texto desde la lengua de la lógica y la razón, la del editor, que se presenta como aquel que tiene el poder de articular entre los vestigios y despojos del pasado, transmitidos a partir de una escritura extraña, figurativa, jeroglífica. De tal forma que en la escritura del editor aparece la posibilidad de construir otro texto que permita el desciframiento de los anteriores, casi a modo de *psicoanalista*. Kofman, con respecto a esta escritura mítica y jeroglífica del pintor

---

<sup>359</sup> Cf. Jaques Derrida. «El suplemento de origen», *La voz y el fenómeno*, Valencia: Pre-textos, 1985. «Entendida así, la suplementariedad es realmente la *diferancia* [*différance*], la operación de diferir, que, a la vez, fisura y retarda la presencia, sometiéndola al mismo tiempo a la división y a la dilación [a la vez dilatación, demora y propagación] originaria. La *diferancia* [*différance*] hay que pensarla antes de la separación entre el diferir como dilación y el diferir como trabajo activo de la diferencia [...] La *diferancia* suplementaria sustituye la presencia en su falta originaria a ella misma [...] este concepto de suplementariedad originaria no implica solamente la no-plenitud de la presencia [...], designa esta función de suplencia sustitutiva en general, la estructura del “en el lugar de” (*für etwas*) que pertenece a todo signo en general», *ib.* p. 149.

<sup>360</sup> «comme quelqu’un qui se soumet à une cure analytique, grâce à l’écriture de l’autre, il prend seulement une conscience plus nette de son passé et de celui de sa famille jusqu’alors méconnu», Sarah Kofman, «Vautour rouge», p. 100.

<sup>361</sup> «permettre de trancher, de décider entre le fantastique et le réel, la folie et la santé ; de garantir l’identité des personnages, d’assigner des noms propres et des lieux de naissance, d’établir des généalogies [...] l’arrêt de l’oscillation vertigineuse et la sécurité», *ib.*, p. 101.

dirá que es *sinistra*, precisamente porque apunta a otra —a una novela familiar— escrita sin tinta ni pluma, *original*, que cuenta los orígenes perdidos y revela en el seno de lo familiar y de lo más conocido, lo inesperado, lo extraño a un mismo tiempo, revelando lo desconocido (*Unbekannt*) y lo inconsciente (*Unbewusste*). Para desarrollar su propuesta en este capítulo, Kofman parte de los conceptos psicoanalíticos expuestos por Freud, principalmente en *La interpretación de los sueños*, para *aclarar*, para venir al auxilio del texto y, por extensión, del espíritu inquieto que se enfrenta a él. Habrá, entonces, que distinguir, en el texto que nos dejó Hoffmann, lo que hay en él de *texto manifiesto* y encontrar lo *latente*. El problema que nos presenta Kofman es que no está claro que se pueda establecer una tal distinción:

[La separación implícita] existe al pie de la letra, por así decir, pues se encuentran puestos en relación dos tipos de texto, obedeciendo a leyes diferentes, escrito el uno con una escritura arcaica, original, figurativa, y destinado a rellenar las lagunas del otro texto, a volverlo inteligible. Faltando, solamente, los términos «manifiesto», «latente». Es preciso abrir el texto a otros códigos de lectura posibles distintos al de la lectura analítica que, sin embargo, también contiene<sup>362</sup>.

El objetivo de Kofman al introducir los términos de «manifiesto» y «latente» no es intervenir en el texto de Hoffmann con el bisturí del psicoanálisis, como pareciera en un primer momento, sino poner en cuestión esos términos a través del texto de Hoffmann: interrogarse acerca del origen de esta distinción freudiana, con base en un texto donde tanto se podría afirmar que la hay o que no, dado que el límite entre la escritura de uno y otro texto se difumina y emborrona la posibilidad de la clara diferenciación, a pesar de que parezcan distintos, uno regido por la ley de lo mítico —escritura del pintor contando los orígenes del protagonista dando sentido a los hechos— y el otro a la de la descripción —escritura de Medardo a modo de confesión y testimonio de su vida.

De esta manera, Kofman no solo tomará las nociones de texto latente o texto manifiesto, sino que irá más allá basándose en la relación de complementariedad entre los textos. De este ejercicio, entonces, resultan otras dos formas de entender los textos, uno como lacunario y otro como injertado, como dos niveles de escritura que encontraríamos, por otro lado, en cualquier texto. La dificultad reside en que las dos clasificaciones se superponen una a otra, dado que en lo injertado o en lo lacunario podemos encontrar lo manifiesto y lo latente. De este modo, la única postura segura frente a esta fragmentación tanto del texto como de la mirada que se proyecta hacia él es considerar que cada uno de los textos que aparecen solo podrá tener una significación si otro texto se la da, lo que implica un trabajo de transposición, no de traducción deficiente y desfalleciente a cada sentido. Esta cuestión es relevante dado que pareciera que el descubrir las claves del texto manifiesto nos permitiría hallar el latente, desde el que podríamos descifrar un mensaje codificado por lo inconsciente según la traducción de un texto a otro. Del texto de la consciencia podríamos hacer emerger el del inconsciente, y a partir de aquí volverlo racional y *digerible*. Kofman, ya lo avisa, eso sería una fantasía. Solo podría haber traducción *plena* de un texto a otro— sin mutilaciones ni pérdidas— si estuviera garantizada la equivalencia entre significantes y,

<sup>362</sup> «Elle existe à la lettre, pour ainsi dire, puisque se trouvent mis en rapport deux types de texte obéissant à des lois différentes, écrit l'un de l'une écriture archaïque, originale, figurative, et destiné à combler les lacunes de l'autre texte, à le rendre intelligible. Manquent seulement les termes des « manifeste », « latent ». Manque qui ouvre le tête à d'autres codes de lecture possible qu'à celui de la lecture analytique qu'il contient pourtant également», *ib*, p. 100.

para esto, cada significante debería tener una valencia determinada y fija. Pero en el seno del significante lo que aparece es vacío y, por tanto, implica la añadidura y la suplencia, así también lo lacunar requiere del injerto y viceversa. Aparece aquí la metáfora de la cámara oscura que propone Kofman para hablar de la perspectiva, de la inversión y de la transposición, como gesto óptico. Se trata de un artefacto ideado para reproducir con exactitud el exterior lo que permitiría plasmarlo de manera perfecta, esto es, sin fisuras, lagunas o incoherencias, limitándose a imitar el exterior en el interior de la cámara. Por ello, dirá que el texto *parece* —o aparenta ser— construido como en una *cámara oscura*. Gracias a la focalización y a la inversión —transposición— se pudo hallar eso que estaba oculto en un lenguaje poético, seductor y engañoso, sin necesidad de arrojar luz al texto, sino simplemente imitándolo, transvasándolo o transponiéndolo, bajo otra perspectiva:

[...] la metáfora de la «cámara oscura» parece excluir la necesidad de recurrir a un complemento de luz: aparece el calco al servicio de una *mimesis* rigurosa, la cual Leonardo da Vinci, el maestro del viejo pintor usa para imitar más perfecta y fielmente la naturaleza, la cámara oscura no debería dejar en la representación ninguna laguna<sup>363</sup>.

Pero el texto no plasma el exterior o no hace eso exclusivamente. El que relata, lo hace como si estuviera en una cámara oscura, intentando reproducir fielmente la verdad, intentando *decir la verdad*. Así se presenta la narración de Medardo, como una confesión y penitencia que ha de cumplir, a fin de dar cuenta de su culpa y de sus pecados. El contar toda la verdad solo se hace con un fin catártico, para obtener el perdón a través de revivir sus recuerdos, de un modo que roza lo sadomasoquista, al recrear los pecados, las heridas y los crímenes. Esta repetición, para Kofman no será más que una repetición «estéril», narcisista, ya que no supone ni remisión ni perdón posible, y en su lectura la calificará de: *modo diabólico de satisfacción*, en un marco donde no hay agente redentor. De esta forma, la penitencia que es impuesta a Medardo será escribir su relato y, por extensión, reproducir y revivir sus crímenes. Sin embargo, considerar este castigo como redentor más que repetición narcisista y morbosa, tiene su raíz en concebir el escribir como una manera de racionalizar lo irrazonable, de dar palabras a lo que no la tiene, para poder comprender las razones que le llevaron a cometer aquello, para desvelar una verdad sanadora que le permita *penar de verdad*, esto es, con consciencia de sus pecados. Pero la escritura de Medardo resulta una escritura mentirosa, que mezcla lo verdadero y lo falso, dando forma a un relato familiar que le disculpa, dado que por su herencia no podría haber actuado de manera distinta a la que lo hizo. Este acto, señalará Kofman, le deja inmerso en una mascarada continua, en una maraña de la cual no se puede desasir: «Lejos de procurar la cura, la escritura contribuye a la deriva del individuo, a sus itinerarios fuera del camino recto. Porque el tejido de desvíos, la escritura puede siempre devenir un conjunto de palabras vacías, carentes de referente y de sentido»<sup>364</sup>. Si existiera la posibilidad de una escritura verídica mediante la que poder plasmar toda la verdad, todos los detalles de lo ocurrido (si pudiera hablarse todo de una manera definitiva), si existiera esta posibilidad, podría darse

---

<sup>363</sup> «la métaphore de la « camera obscura » semble exclure la nécessité de recourir à un complément de lumière : appareil de décalque au service d'une *mimesis* rigoureuse, dont Léonard de Vinci, le maître du vieux peintre, usa pour imiter le plus parfaitement et le plus fidèlement la nature, la chambre obscure ne devrait laisser dans la représentation aucune lacune», Sarah Kofman, «Vautour rouge», p. 102.

<sup>364</sup> «Loin de procurer la guérison, l'écriture contribue alors à la dérive de l'individu, à ses errances hors du « droit » chemin. Parce que tissu d'écarts, l'écriture peut toujours devenir un ensemble de mots creux, coupés de référent et de sens», *ib*, p. 112.

la transformación, la transmutación de los *elixires del diablo* en los *elixires de vida*<sup>365</sup>, gracias al poder de la expiación, del perdón, diciéndolo todo desde la cámara oscura. Aunque esto presupone que se considere que la escritura se encamina a mostrarlo todo y no más bien a ocultarlo, aunque «¿no se escriben precisamente libros para esconder aquello que se oculta en uno mismo?»<sup>366</sup>.

Llegados a este punto, Kofman se pregunta acerca de la posibilidad de que un texto pudiera quedar absolutamente inteligible, fijado de una vez por todas a un sentido, de manera que pudiera servir de código, piedra de Rosetta para el resto; o lo que es lo mismo, se pregunta por la posibilidad de que hubiera una cámara oscura que permitiría plasmar o calcar a la perfección, lo que supondría que no quedaría ningún resto, esto es, ningún nudo, ningún ombligo que pudiera permanecer opaco al entendimiento, ya que las diferencias entre sistemas de signos, entre lenguas, entre gestos y maneras de expresarse serían entonces absolutamente traducibles entre ellas. A su vez, esto también supondría la posibilidad de curar la locura, tal y como le ocurre al protagonista de *Gradiva* de Jensen, que es curado al lograr encajar todos los sentidos y significados de aquello que le desconcertaba y le hacía delirar. Por tanto, para la cura, del delirio y de la fata de sentido, bastaría con dar con el código que permita la traducción de una lengua a otra, de un texto a otro, para lograr la interpretación perfecta.

No obstante, lo que se muestra es lo contrario: no hay posibilidad de reflejar con perfección lo que aparece, sino que solo se puede representar aquello de una manera transformada, invertida. En el caso particular que nos ocupa, en la historia del protagonista de *Los elixires del diablo*, vemos que por mucho que desee sincerarse, aún dotado con la capacidad de recordarlo todo, de repetirlo todo, no puede distinguir entre recuerdo y fantasma, fantasía. Por cierto, para aquellas personas que nos creemos capaces de hacerlo, ya nos advierte Freud, como vimos anteriormente<sup>367</sup>, de que los recuerdos quizá no sean fragmentos de información de experiencias vividas almacenadas en la memoria, sino que más bien, lo que se dilucida en la clínica apunta a que son fragmentos de *relato* que vienen a cubrir lagunas o agujeros, producidas por representaciones o escenas que han sido reprimidas. Kofman, tras lo expuesto, nos coloca en una situación incómoda: no todo lo que aparece en la cámara oscura es el reflejo de la realidad exterior que penetra en ella, sino que también, en ella, hacen su aparición los fantasmas. En consecuencia, tanto memoria como escritura son lacunarias, resultando de esto, la imposibilidad de distinguir entre ficción y realidad, pues recuerdos e imaginaciones se funden. El supuesto calco, a través de la inversión y de la perspectiva, que se realiza en la cámara es lo que da lugar a una *novela familiar* —tomamos esto como ejemplo paradigmático de texto— pues, según parece, aunque no haya manera de lograr un relato verídico, si hay posibilidad de construir, crear, armar un relato que dé cuenta de un origen perdido y enigmático.

En *Los elixires del diablo*, Hoffmann abre dos planos de escritura, una que es un esfuerzo por confesar y, por tanto, de saberse. Se trata también de un esfuerzo por situarse, de hallar una ubicación con respecto de los orígenes y con respecto de los acontecimientos,

<sup>365</sup> Recordemos también en este punto la formulación «fin del relato» de Blanchot, precisamente porque no se puede narrar todo. *Supra*, pp. 91 y ss.

<sup>366</sup> Friedrich Nietzsche. «Más allá del bien y del mal». *O. C.* Vol. IV, §289, p. 431.

<sup>367</sup> *Supra*, p. 160.

a fin de logra una identidad, un nombre propio, y con ellos, conseguir poner límites a la locura interna que se desencadena en Medardo al beber de los elixires, pero que ya habitaba dentro del protagonista. Como dijimos, para este propósito necesitará de otro escrito, distinto del suyo, que le permita situarse en los orígenes, o en la constelación familiar, a saber: el ajado manuscrito del pintor. En él halla el protagonista las pistas claves para resolver el enigma para entender su linaje, tanto sanguíneo como pecador, y para situar su deuda y, con ello, su culpa. Aun así, Kofman insiste en que el juego de la escritura impide que se dé el sentido de una vez por todas, pues las claves solo lo serán desde una perspectiva y no desde otra, de lo que se desprende que no habrá una respuesta universal que pueda servirnos de llave maestra, con lo que se trunca el triunfo de un sentido único, total y verdadero —representado tanto aquí como en el texto de *El gato Murr*, por la función del editor-autor<sup>368</sup>—. Esto siempre vinculado, como ya hemos visto a raíz del texto de *Paroles suffoquées*, con voluntad de control sobre la alteridad radical<sup>369</sup>: aquello que no se puede soportar, por inasible e incomprensible. De los dos textos presentados hasta el momento, el del viejo pintor y el de Medardo, parecería que uno de ellos es el primero sobre el otro, principalmente aquel que viene a aclarar los puntos oscuros del de Medardo, pero no se podría decir cuál de ellos tendría esta clase de prioridad sobre el otro, dado que ambos requieren de su suplementario, para la comprensión. Esto también ocurría al nivel de texto latente y texto manifiesto: ninguno de ellos sería autosuficiente, pues requiere continuamente al otro como suplementario, no siendo ninguno depósito de sentidos del otro, dado que el sentido se construye después (por *après coup*):

El texto «latente» no es un texto autosuficiente, una plenitud de sentido que preexiste al texto «manifiesto»: el texto «latente» se construye *après coup* [después, en retrospectiva, tras la experiencia, literalmente «después del golpe»], a partir de las lagunas del primero, doble originario<sup>370</sup>.

Por esta razón, Kofman denomina al texto latente, el que se supone que tiene las claves del enigma —como la escritura del pintor que auxilia a Medardo— encerrado en el seno del texto manifiesto, resultando ser un doble originario. Lo cual supone que en el origen lo que hay es diferencia y doble, es decir: desdoblamiento, inversión, un reflejo en la cámara oscura. Un *reflejo* y no una cosa, en efecto, es una representación, una huella, que como tal siempre será doble. Ello implica que el doble sea, además de un *añadido* al primero —o sea, la aparición de un semejante que acompaña de alguna manera, aunque sea bajo persecución como en los casos de desdoblamiento y despersonalización—, un *sustituto*. Además, también implica cierta falsedad, simulacro o artificio, pues en un marco metafísico el doble es el que *dobla*, imita o sustituye al original. Pero cuando no hay original, sino que en el origen lo que se supone es un vacío, una apertura, un hueco, no hay posibilidad de encontrar un original a partir del que poder discernir *lo real* de lo figurado, simulado... cayendo en una cadena enmarañada de significantes o de sustitutos. Aquí radica el interés de la lectura de Kofman, dado que en estas obras del romántico alemán encuentra la posibilidad de señalar dos (o más) escrituras a la vez y afirma que no es posible diferenciar

---

<sup>368</sup> *Supra*, pp. 102 y 118-119.

<sup>369</sup> *Supra*, pp. 81 y ss.

<sup>370</sup> «le texte «latent» n'est pas un texte auto-suffisant, une plénitude de sens préexistant au texte «manifeste»: il est construit après coup, à partir des lacunes du premier, double originaire», Sarah Kofman, «Vautour rouge», p. 105.

*del todo* una de otra, es decir, que los límites no se dan de manera clara y unívoca, en sus palabras:

Hoffmann lo sugiere firmemente, podría haber coincidencia entre fantasma y real [...] Ninguno de los códigos de lectura puede imponerse, ninguno puede ser considerado como más verdadero que otro. Si el texto auxiliar confirma con certeza la existencia real de Victorino, el hermanastro de Medardo no elimina, sin embargo, la posibilidad de una interpretación «psicoanalítica» del doble como desdoblamiento psíquico, ni tampoco de una interpretación teológica, (dada por el prior del monasterio), del doble como siervo del diablo<sup>371</sup>.

Según lo expuesto, no podríamos establecer cuál de todas las lecturas, interpretaciones o respuestas al enigma que nos propone la escritura, sería la correcta, la acertada. Quizá al terreno de la escritura, del relato o del habla no le corresponda la verdad, la corrección o el ser cierto. Tal vez pretender que se corresponda con el dominio de la verdad sea lo impropio de la práctica de la escritura. Kofman aquí hace referencia a tres tipos de lectura: al primero le podríamos denominar como realista, cuyos esfuerzos se dirigen hacia la descripción de los hechos; el segundo tipo sería la lectura psicoanalítica que intenta desvelar, desocultar aquello que ocurrió y aparece desplazado y disfrazado en la conciencia; y, por último, la lectura teológica, que debido a la culpa y al castigo de *decir toda la verdad*, hallaría la escapatoria a los poderes ocultos del diablo. Sin embargo, ninguna logra quedar por encima de otra, neutralizar o eliminar a las otras, sino que lo que encontramos es más bien, que tienden a entrelazarse entre ellas. Si nos ceñimos al texto, la lectura realista tiene sentido porque Medardo se confiesa para redimir sus pecados, lo que supone una visión teológica apoyada sobre la creencia de que los elixires del diablo se convertirán en elixires angelicales, pero esa culpa y la faltas que comete Medardo son herencia de su padre, lo que nos lleva a la novela particular del sujeto, desde la lectura psicoanalítica:

Las misteriosas circunstancias de mi nacimiento en un lugar sagrado para la redención de un padre criminal, los maravillosos acontecimientos de mi infancia, todo indicaba que mi espíritu, en directo contacto con lo celestial, ya aquí, en la tierra, se elevaba sobre todo lo terrenal, y que yo no pertenecía al mundo, a los seres humanos, a los que como misión en la vida debía otorgar salvación y consuelo<sup>372</sup>.

Considerando la lectura psicoanalítica se podría pensar que la confesión de Medardo, como se apuntó anteriormente, respondería a un cierto goce marcado por la reiteración que refuerza su desdoblamiento. Por un lado, aparecería el Medardo sádico, recreando sus pecados y su violencia, y por otro, el Medardo masoquista, que busca el castigo, asfixiado por la culpa, heredada, como revela la escritura del viejo pintor, de su padre, también criminal, quien finalmente pudo redimirse a través de su hijo.

<sup>371</sup> «Hoffmann le suggère fortement, il pourrait y avoir coïncidence du fantasme et du réel [...]. Aucun des codes de lecture ne peut s'imposer, ne peut être considéré comme plus vrai qu'un autre. Si le texte de l'aïeul confirme avec certitude l'existence réelle de Victorin, demi-frère de Médard, il ne supprime pourtant pas la possibilité d'une interprétation « psychanalytique » du double comme dédoublement psychique, ni non plus celle d'une interprétation théologique, (donnée par le prieur du cloître) du doublé comme suppôt du diable», íd.

<sup>372</sup> E. T. A. Hoffmann. *Los elixires del diablo*, p. 47.

### 7.3. Parricidio en el origen

Otra de las metáforas que abundan en los textos <sup>373</sup> kofmanianos será la de «pasaporte para la existencia». La palabra «pasaporte» está directamente relacionada con el viajar, así como con la imagen de frontera, como límite entre la ley y la prohibición. El pasaporte es lo que permite el paso entre un territorio y otro. Además, recordando la definición del diccionario, es una licencia —permiso— para ejecutar algo. El pasaporte por otro lado es una credencial de identidad, en otras palabras, da testimonio de la *certeza*, de la *realidad* de esa identidad: da crédito y seguridad de manera *fehaciente* de que alguien es quien dice ser o quien *parece* ser. Resaltamos en este párrafo cuatro palabras que aparecen unidas bajo la metáfora del pasaporte: certeza-realidad-fehaciente-parecer, y lo señalamos de tal modo porque Kofman apunta precisamente a esto: el pasaporte es una cuestión de *hacer fe* para que lo que *parece* ser, sea *realmente* y con *certeza*, por medio de su *acreditación* (pasaporte).

Para reflejar esto, Kofman retoma el manuscrito del viejo pintor, del antepasado, que parece destinado a otorgar un nombre, un origen y la fundamentación de la historia personal de Medardo. Lo cierto es que Kofman sostiene que será el editor el que, al volver coherente tanto una escritura como otra, articule y construya el pasaporte de Medardo, gracias a que hace legibles y comprensibles los datos que aporta el viejo manuscrito, donde se exponen las razones y las explicaciones a los hechos. Se pone de relieve, por tanto, la imposibilidad de comprensión que mostraba Medardo al considerar su historia en el mundo, antes de que el editor hiciera el trabajo de ordenamiento y racionalización del texto, y de ahí la imposibilidad de que el pasaporte sea la acreditación definitiva para suturar la división fundamental en el sujeto —en este caso en Medardo—.

Por consiguiente, ante la imposibilidad de un yo que pueda acreditarse como tal, vía pasaporte de la existencia, el protagonista tiene la necesidad de tomar prestados otros nombres y otras ropas que no son las suyas —porque de por sí no tiene nada suyo—, además de inventar una biografía en la que se confunden los hechos de otros, de su hermanastro o de su doble persecutor y de su padre o doble ancestral, mítico. Parece, sin embargo, que el manuscrito del pintor contiene todas las razones, todas las explicaciones que hay que dar, los nombres propios, los lugares de nacimiento y permite, de esa manera delimitar lo que es de unos y de otros. Todo ello, no lo olvidemos, porque pasado por la mano del editor, que es el que lo traduce, lo hace legible y lo ajusta. El que Medardo no tenga nada suyo, nada en propiedad, tiene que ver con el patrimonio que se hereda y se hereda según al apellido y al sexo: hay que ser el hijo de alguien, pero el protagonista de esta reflexión reniega del nombre de su padre, a quien desconoce, lo que crea un vacío a través del que pueden venir circulando todo tipo de nombres, historias, alucinaciones o cuentos, así como de identidades. Por ello se inventa uno, que no tiene como origen ni Alemania ni Italia, países de los que procede su familia, sino Polonia, lo que ya nos da noticias de su desarraigo. Un nombre, por otro lado, impronunciable (Leonardo Krczynski), destinado a desorientar, a hacer imposible la verificación de la identidad, sin padre y sin pasaporte.

Así cuando se le exigió en el ejercicio de confesión y escritura transmutar lo diabólico en divino, para lograr llevarle hacia el buen camino frente al desvío que le había hecho

---

<sup>373</sup> Principalmente en *Autobiogriffures* y en *Vautour rouge*.



perderse, se consigue lo contrario, pues frente a la consistencia de identidad que debería haberle dado la confesión, —ya que construye su yo a partir de un reflejo en el que se identifica—, aparece la inconsistencia de su nombre, la flexibilidad de su identidad, como *maleficios del Diablo* dirá Kofman, que logran el desvío, la pérdida, el descarrilamiento una y otra vez en la recreación de sus crímenes. Por consiguiente, no puede darse una *mimesis divina* o *rigurosa*, salvadora —recordemos, la que podría darse en el calco perfecto en una cámara oscura, una identificación absoluta que no dejara resto o la posibilidad de *decir toda la verdad*—. En cambio, se dará lo que permite el enmascaramiento, el hundimiento en el fantasma o, incluso, hacer que fantasma y realidad terminen por coincidir. En cualquier caso, como afirma Kofman, nada permite decidir si se trata de una escritura divina o diabólica, permaneciendo en el limbo de la ambivalencia<sup>374</sup>, puesto que, como ya apuntamos, no hay ningún código que pueda garantizar ni autenticidad, ni verdad. El sujeto aparece siempre tocado por algo de lo diabólico, por medio del desvío, de la ambivalencia misma, porque la pulsión de muerte ya está en el principio, al desvirtuar desde el inicio la vida, el recorrido hacia la satisfacción del deseo. Se abre no solo otro camino, sino la pluralidad y el vacío, propiciando el desquiciamiento y la risa tanto crispada como inocente.

#### 7.4. Novela de deformación

Como ya vimos en el apartado<sup>375</sup> dedicado al texto de *Opiniones del gato Murr*, la novela de formación<sup>376</sup> es un género en el que se narra de forma más o menos didáctica la evolución, el aprendizaje y, en definitiva, el proceso madurativo del protagonista, que pone de manifiesto la transformación del niño en hombre. Generalmente en un buen hombre, en un gran señor o en un caballero de bien. Por consiguiente, son textos moralizantes y didácticos que reflejan las tres etapas de aprendizaje tradicionales de la vida: adolescencia-juventud en la que se reciben las enseñanzas, años de peregrinación, aventura y búsqueda y, por último, edad madura o de perfeccionamiento. Kofman introducirá en su análisis una etapa más la de la infancia que representa el momento idílico, la Edad de Oro del protagonista, a la que se desea retornar. Se trata de un primer tiempo que se perfila como el idílico, en el que todo va sobre ruedas en el seno del tierno hogar, el lugar de los juegos y la felicidad, normalmente influenciados por la madre o las tiernas cuidadoras. La etapa de juventud se caracteriza por la separación de este mundo infantil y la formación académica, como adquisición de conocimientos, tras la que aparecerá la etapa de peregrinación, que sumerge al héroe en su aventura personal, la cual le fuerza a salir del mundo para experimentar y conocer a través de los desafíos que se le presenten. Esta etapa se liga con la siguiente, puesto que este viaje de aprendizaje es imprescindible para el desarrollo del protagonista, ahora capaz de desprenderse de la actitud rebelde asumiendo la responsabilidad de su tarea como *hombre de bien* o de *caballero noble*; en última instancia para cumplir con su destino. Durante el desarrollo de este recorrido se expone el origen del protagonista que sirve, por identificación y extensión, como explicación del origen de la humanidad entera: la humanidad en el paraíso de la infancia, del que será separada —de

<sup>374</sup> Puesto que si hay ambivalencia podemos afirmar que es lo uno y lo otro a un tiempo, dependiendo de bajo qué perspectiva se lea, ganará una fuerza u otra. Profundizaremos en la noción de ambivalencia en nuestro apartado 11.14: «Acerca de la ambivalencia: conversiones».

<sup>375</sup> *Supra*, p. 122.

<sup>376</sup> «Novela de formación», también estudiada como «novela de aprendizaje», remite al término alemán *Bildungsroman*, acuñado por Johann Carl Simon Morgenstern en 1819.

manera más o menos forzada— y por esto habrá de penar, sufrir penitencia, para poder, más tarde, reconciliarse consigo misma, con Dios y con la naturaleza, lo que posibilita una vuelta a sus orígenes y cierra el periplo circular, reflejo del mecanismo perfecto y cerrado del mundo.

En este tipo de novelas, los desvíos, las tentaciones, los enemigos y los obstáculos son necesarios para que pueda haber un aprendizaje, y también es necesario que el héroe caiga y tropiece en ellos, en una etapa de rebeldía o de negación de la tradición, de lo heredado para que haya una tensión que pueda ser resuelta más adelante que traiga el alivio y la victoria del bien sobre el mal, de lo correcto sobre lo incorrecto, en una suerte de reconciliación *dialéctica* del conflicto del personaje. El concepto de redención o de reconciliación son claves, pues si volvemos al texto de Kofman leemos: «Lo *Unheimlich* es reabsorbido en lo *Heimlich*»<sup>377</sup>. Luego, en el marco que nos brinda la lectura kofmaniana, lo que se logra mediante este perdón es una *reapropiación* de lo diabólico, la absorción de lo que es de la casa —lo familiar— y que también es extraño y extranjero a un tiempo. Lo siniestro, entendido como señal de lo diabólico, de lo doble, de la división, se reconcilia entonces con «lo que tiene que ser», con «lo correcto» que, en la novela de formación aparece como el tomar como rumbo el buen camino. Esta transformación madurativa del personaje se puede tomar como analogía de la transmutación de los elixires del diablo en elixires de Dios. Desde esta perspectiva podríamos hablar de un proceso de *autoconocimiento*, que implica un dominio de sí en la última etapa, al que se llega tras un proceso de confesión, para el que el protagonista debería ser transparente a sí mismo. Ello permitiría superar la locura, la irracionalidad, el rechazo de la tradición y vencer todo lo diabólico del mundo; con lo que lograría imponer el dominio de lo alto (racionalidad) sobre lo bajo (sexualidad y violencia).

Una vez planteada de manera resumida la noción de «novela de formación», hemos de poner atención al texto de *Los elixires del diablo*, puesto que para Kofman será la *antinovela de formación* o, dicho de otro modo, se trata de una *novela de deformación*, al burlarse y parodiar las novelas de aprendizaje, ya que Medardo sería el antihéroe en una novela de este tipo. Encontramos en *Los elixires* la apariencia de una novela de formación en la que se narra el periplo del protagonista, que abarca desde una época idílica en la infancia, pasando por el abandono del hogar, el estudio y preparación para salir al mundo. A continuación, se relatan su salida y sus aventuras, plagadas de tentaciones, hasta el retorno al mismo lugar del que partió donde encuentra el fin de sus días. Sin embargo, bajo esta apariencia, en el transcurso del relato se revelan escenas que, a través de la parodia, invierten los valores y fundamentos de las novelas de formación. Así, la libertad, principal fundamento del desarrollo del personaje en ellas. En *Los elixires del diablo* se pone en ridículo como vemos en, al menos, tres episodios: el primero tiene que ver con que el propio protagonista solo se siente dueño de su destino en momentos donde se encuentra en un estado maníaco, que pasa a ser inmediatamente contradictorio en sus episodios depresivos en los que se considera una marioneta del destino. El segundo detalle en el que repara Kofman es en la eterna repetición en la que se ven inmersos los personajes, que encarnan, una y otra vez, los mismos roles que sus antepasados, por lo que no hay avance ni desarrollo: tan solo despliegue de la novela familiar. Por último, Medardo cae en todas y cada una de

---

<sup>377</sup> «L'*Unheimlich* est résorbé dans l'*Heimlich*», Sarah Kofman, «Vautour rouge», p. 113.

las tentaciones que le asaltan en el camino, goza con sus crímenes y no hay posibilidad de redención porque está doblado, es decir, dividido, sin posibilidad de reencuentro: no se da la posibilidad de confesión que le haga ser transparente a sí mismo.

Por otra parte, las decisiones de Medardo tampoco parecen estar al servicio del perfeccionamiento, de hecho, no podemos asegurar que estén al servicio de algo más que no sea el vérselas con su doble, con su locura. En el recorrido de este héroe no habrá perfección, no habrá victoria frente al enemigo, el diablo, sino alianza, goce y pecado. En esta dirección, Kofman afirma que «la ilusión de Medardo es creer que es el regidor del gran teatro del mundo, cuando él es una simple marioneta cuyos hilos son movidos por otros»<sup>378</sup>. Medardo entonces emerge aquí como un actor que no sabe que lo es, el que pone en acto, el que actúa y actualiza la representación de una historia que no es la suya, sino la de su padre y, también, la del viejo pintor, al que Kofman le dará la caracterización de un abuelo, por ser quien da a Medardo los orígenes míticos, ancestrales de su familia, lo que lo convierte en un doble de ellos, un doblado, un doblamiento de lo mismo.

### 7.5. La *mimesis* más allá del bien y del mal

Todo lo expuesto con anterioridad quiebra el sistema de dualidad metafísica, «o divino o diabólico», y vuelve ridícula la identificación con el buen modelo, el perfeccionamiento (porque la locura, la pulsión, la fuerza no se vence, sino que se desplaza), al mostrar que no es la armonía la que reina sobre el desvío, sino que hay desvío. Así, el mundo idílico que encontrábamos en la infancia del protagonista, al cobijo de dos tiernas y amorosas madres (la biológica y la abadesa que se hace cargo de él), se halla fragmentado, dividido desde el comienzo: por la ausencia del padre, por la posesión de dos nombres, a saber: Franz (nombre puesto el día del nacimiento, en referencia al de su padre: Francesco) y Medardo (nombre que le da la madre). Por ello quizá, la insistencia en acentuar el esfuerzo de sus dedicadas cuidadoras para que el niño inquieto escuchara el canto de Dios en la naturaleza, ya que existen otros cantos a los que es mejor no prestar oídos, a riesgo de caer en la locura o en la tentación<sup>379</sup>: el desvío acecha desde el principio. Todo ello es lo que Kofman ilustra por medio de la imagen de los elixires del diablo en el seno de la capilla o casa de Dios. También se apoya en la imagen de los vapores tóxicos o envenenados que aparecen en ciertos paisajes de la naturaleza y que producen la «pérdida de la cabeza», como los propios elixires, y muestra la autora que allí donde parece que reina el orden, lo divino y lo armónico, hay algo que pertenece a otro orden, que extrae lo fétido, lo tóxico, el aturdimiento y el vértigo, abriendo un abismo en el reino de los cielos y en la tierra:

[...] la propia naturaleza, no es siempre armoniosa, no es simplemente el espejo de Dios. Ella encierra paisajes diabólicos, oscuros, rocosos, abruptos, tormentosos, abismos y precipicios profundos de donde emanan los vapores envenenados análogos a los de los elixires que, como ellos, provocan aturdimiento y vértigos<sup>380</sup>.

<sup>378</sup> «L'illusion de Médard, c'est de croire qu'il est le régisseur du grand théâtre du monde, alors qu'il est une simple marionnette dont les fils sont tirés par d'autres», *ib.*, p. 111.

<sup>379</sup> Cf. Sarah Kofman. «Vautour rouge», pp. 114-120.

<sup>380</sup> «la nature elle-même, n'est pas toujours harmonieuse, n'est pas seulement un miroir de dieu. Elle enferme des paysages diaboliques, sombres, rocaillieux, abrupts, tourmentés, abîmes et gouffres profonds d'où émanent des vapeurs empoisonnées analogues à celles des élixirs et qui, comme eux, provoquent étourdissements et vertiges», *ib.*, p. 118.

El mundo idílico, pleno o la Edad de Oro que surge en y del relato como unidad mítica, precisamente por perfecta, armónica y perdida —aunque siempre supuesta—, pues la vida siempre está dividida, fragmentada por la muerte. Por ende, resulta, desde el principio, imposible de unificar. Por consiguiente, propicia que aquello que venga al lugar del «principio» sea un doble original. En otras palabras: la división, la escisión, la separación es estructural, supone «estar tocado por el diablo» desde el principio, con las faltas, las tentaciones, las multiplicaciones, etc., que van apareciendo hasta el fin. Uno siempre está tocado por algo impuro, impropio: una herencia ancestral que arrastramos de manera estructural, divididos por la *falta* en el origen, una y otra vez nos pone en el desvío.

Kofman en este desarrollo defiende que, por lo expuesto, no puede haber una *buena mimesis*: no existe ninguna posibilidad, como estamos viendo desde esta lectura, de imitación plena y perfecta, basada en una correspondencia entre imitación e imitado. Lo que la autora propone es una «*mimesis* diabólica», una imitación cuyo único fin es *ser imitación*, entendida como «creación del diablo [del doble en el origen], simulacro de la creación divina [supuesto mítico]»<sup>381</sup>. El paraíso perdido no sería para Kofman ni el reino del bien ni el de la inocencia, como podemos deducir por lo que hemos venido trabajando a partir de su texto. En función de los dos nombres del protagonista Kofman articula la imposibilidad del paraíso, puesto que aquí solo se puede tener uno: una cosa es lo que es, porque no será otra cosa distinta a ella, luego a cada cosa le corresponde *su nombre*, *su representación*, dándose una correspondencia y comunicación perfectas entre lo uno y lo otro por vinculación, participación esencial. Resulta de esto que, si uno posee dos nombres, no posee una identidad, pues se escapa de lo idéntico. Si hay dos nombres posibles, es porque ninguno de ellos es el propio, estando al mismo nivel, ni uno ni otro definirían mejor aquello que designan. Lo que implica que haya dos nombres, y todos los que vendrán después, es que lo que hay es movimiento en el que se da un intercambio sin fin de máscaras, de nombres y de apropiaciones-desapropiantes.

## 7.6. Los pintores de Hoffmann y la *mimesis* diabólica

El pintor hoffmanniano aparece en la reflexión de Kofman como el exponente de la *mimesis* diabólica, es decir, de una imitación cuyo fin se encamina a representar y no en la correspondencia entre lo representado y la representación. «Diabólica» por ser doble de otra cosa, y al tiempo que se presenta, también se presenta lo extraño a ella, lo que hace surgir el efecto y el sentimiento de lo siniestro. Una *mimesis* que se plasma a través de un arte también diabólico por ser signo de orgullo y prepotencia del pequeño creador hombre ante el único creador, Dios.

Esta *mimesis* se sitúa al lado de la buena *mimesis*, que es un canto a la gloria y obra de Dios, siendo el pintor un mero reproductor que muestra la divinidad de la obra de aquel y no de su propio poder de creación. La buena *mimesis* es aquella que se abstiene de las derivas personales que puedan manifestarse en la obra —neutralizan la contaminación de lo singular o lo pretenden—, y buscan la plasmación rigurosa de la naturaleza, lo que supone la «derrota del narcisismo espontáneo que engendra sus obras a semejanza de su autor: repetición muerta y estéril, signo de un apego excesivo a sí mismo, en detrimento de la

---

<sup>381</sup> «Création du diable, simulacre de la création divine», *ib.*, p. 119.

imitación de la naturaleza en su originalidad y diversidad»<sup>382</sup>. Kofman sitúa en esta *mimesis* mortecina y buena, el *antídoto* a la megalomanía del pintor diabólico que considera su potencia de creación al nivel de la divina. Este antídoto consiste en que por medio de la cámara oscura solo haya una perspectiva, donde reine la voluntad de imitación rigurosa poniéndola límites. Un antídoto que también permitirá a Medardo, gracias a la plasmación directa de su vida, eliminar lo diabólico de los elixires.

En otro orden de ideas, la figura del pintor que vemos en los textos de Hoffmann *Los elixires del diablo*, *Las aventuras de la noche de San Silvestre*<sup>383</sup> y *Opiniones del gato Murr* está íntimamente relacionada con la locura, la pérdida de los límites, con el saber más de la cuenta y con el robo del alma, lo que en Kofman diremos que implica «lo diabólico». Así, por ejemplo, en la novela del gato Murr encontrábamos en la figura del maestro de capilla Kreisler el riesgo constante de caer en la locura; personaje que, por otra parte, ve reflejado su destino en el del pintor loco Ettlinger, quien se denomina a sí mismo el buitre rojo<sup>384</sup>. El título de esta reflexión de Kofman es *Vautour rouge* coincide con el nombre que con el que se denomina Ettlinger, en el original alemán *der rote Geier*. Apelativo que es puesto en conexión por nuestra filósofa con la figura del vampiro, figura que representa por antonomasia, la muerte a la vez que la vida, la muerte del deseo y de la sexualidad, pues es el que succiona sangre y con ella la vida. El que no tiene reflejo y el que perdió la identidad. El que fue desterrado de la mirada de Dios y, por tanto, condenado al vagar, siendo su legado una maldición. De esta manera, al ser repudiado por Dios y castigado por él, llegamos a cierta similitud con la figura del Diablo. Por otro lado, incluimos también aquí el personaje de Spalanzani de *El hombre de la arena* pues, aunque no es pintor, encaja en este perfil de creador *estéril*, ya que da vida a lo inerte, a la autómatas Olimpia. Con su creación y con el engaño y seducción que Olimpia ejerce sobre el protagonista, toma fuerza la ilusión de ser creador, de dar vida, cuando en la obra, no hace más que prolongarse a sí mismo, proyectarse —y, por ello, quizá también dividirse, desdoblarse en ella—. La semejanza entre lo vivo y lo inerte, entre lo otro y el propio yo, muestra que habita la contradicción en el yo. Una contradicción que cae del lado de lo siniestro, puesto que trae a la memoria cierto «pacto con el diablo». Así es como Kofman denomina a este trasvasar, volcar el yo al exterior a través del arte, mientras se pierde parte del alma —de ahí lo del pacto diabólico ya que se paga con el alma—.

En los textos de Hoffmann aparece la figura del pintor como una figura vampírica, porque succiona, no tanto sangre (o no solo eso), sino también el alma. Por otro lado, hay cierta relación entre el pintor y los espejos —superficie del doble—, pues en un buen cuadro aparecería la imagen, la *esencia* de lo que representa, como *arrebatada de un espejo* en un espejo, lo que supondría un robo de carácter diabólico, maléfico; que, además, configuraría

<sup>382</sup> «défaire du narcissisme spontané qui engendre des œuvres à la ressemblance de leur auteur : répétition morte et stérile, signe d'un attachement excessif à soi-même au détriment de l'imitation de la nature dans son originalité et sa diversité», «Vautour rouge», p. 121.

<sup>383</sup> Aquí no trataremos este cuento que aparece en *Cuentos*. Trad. Carlos Fortea. Madrid: Cátedra, 2007, pero la historia gira en torno a la pérdida del reflejo a través de un espejo y cómo este se convierte en un doble, autónomo e independiente, haciendo que el yo del que se *desgaja* caiga en la locura.

<sup>384</sup> «ich will nicht der elende Mensch Leonhard Ettlinger sein — der ist längst gestorben. Ich bin der *rothe* [*rote*] *Geier* und kann malen, wenn ich Farbenstrahlen gespeist! — ja, malen kann ich, wenn ich heißes Herzblut habe zum Firnis — und Dein Herzblut brauche ich, kleine Prinzeß!» Subrayado nuestro. E. T. A. Hoffmann. *Lebens-Ansichten des Katers Murr* [en línea]. Berlín: Hoffmann, 1820, p. 159. [Consulta: 30/09/2018] Disponible en: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=wu.89078666641;view=1up;seq=1>

al pintor como ladrón de vida, que imita en su representación todos los gestos conformando un doble terrorífico, que logra una *mimesis* diabólica<sup>385</sup>. En este representar el artista toma el alma/sangre del otro, pero también pierde la suya propia —desapropiación y pérdida del yo, como vimos al respecto del análisis sobre el gato Murr—. El pintor, al tomar su propia sangre para poder tomar la de otro —desapropiarse de lo propio para poder tomar lo externo—, corre el riesgo de caer en la locura o en la muerte, y desde luego, de perder su *propio* su reflejo. En otro texto titulado *La iglesia jesuita de G\*\*\** encontramos lo siguiente:

¿Conocéis la fábula de Prometeo, que quería ser un creador y robó el fuego del cielo para dar vida a sus figuras muertas? Lo consiguió; las figuras se animaron y de sus ojos irradiaba aquel fuego celestial que ardía en su interior. Pero el impío que se había apropiado de lo que solo a los dioses corresponde no se pudo salvar, condenado a un horrible tormento eterno. El pecho que había vislumbrado lo divino, en el que había nacido el anhelo de lo supraterráneo, fue devorado por el buitre nacido de la venganza, que se alimentaba de las propias entrañas del temerario. Aquel que deseó lo celestial padeció eternamente el dolor de lo terrenal<sup>386</sup>.

Un *Vautour rouge*, el buitre que viene a devorar las entrañas o el pecho del osado, que estando en su fuero la llama del infinito osa dar vida, osa ser rival de Dios. Con respecto a la figura del buitre, por último, diremos que Kofman coloca al final de su texto un pequeño fragmento del cuento de Kafka de *El buitre*. En él, podemos escuchar los ecos prometeicos, donde se narra cómo un buitre feroz y astuto devora los pies a un señor que se protege la cara antes de intentar espantar al ave y tampoco intenta escapar. Entre ataque y ataque se preocupa por la escena un hombre que pasaba por allí y resuelve volver a su casa a por su revólver, por lo que deja de nuevo a solas a la pareja hombre-buitre. Finalmente, el buitre, que entendió todo, antes que sacrificar su cena o de correr el riesgo de perder la vida de un tiro, vuela hacia el cielo para lanzarse contra el hombre, de manera bestial. El buitre no sacrificará nada y muere activamente, matando al hombre que no quería hacer nada: hunde su boca en la boca del hombre ahogándose en su sangre. El buitre rojo no dejará una gota de sangre; no dejará que algo escape a su dualidad, a su brutalidad activa: no dejará resto, nada que escape a él mismo. Esta especie de vampirismo y de canibalismo, de succión e incorporación, nos lleva a la imagen que Kofman pone a la cabeza de este texto, el buitre rojo (*Vautour rouge*), expresión para ella del poder dionisiaco de transformación en el origen de la *mimesis*, presente en todas las artes. Si está ya en el origen de la *mimesis* o imitación, estará en el seno mismo del arte, con lo que el vampirizar y canibalizar se extenderá a todo, esto es, se identificará con todo, jugando todos los roles, metamorfoseándose, transfigurándose la máscara en un juego infinito de sustituciones<sup>387</sup>. Será en el propio prólogo de la obra donde se nos adelante este destino, marcado por el diablo y por el padre: la semilla se esparce por el mundo, llenándolo de dobles, de vástagos, hasta que uno de ellos, termina absorbiendo toda la sangre, la suya y la de su doble:

En este caso reconocerás el brote oculto que un destino oscuro concibió y que, transformando en planta exuberante, se multiplica sin cesar a través de miles de vástagos, hasta que una flor, trocada en fruto, absorbe toda la savia vital y termina matando al mismo brote que le dio la vida<sup>388</sup>.

---

<sup>385</sup> Recordemos en este punto uno de los cuadros más *diabólicos* de la tradición occidental, a saber: *El retrato de Dorian Gray*. Tendremos oportunidad de analizar esta cuestión en el capítulo 9 de nuestro estudio.

<sup>386</sup> E. T. A. Hoffmann. «La iglesia jesuita de G\*\*\*». *Nocturnos*, p. 177.

<sup>387</sup> Cf. Sarah Kofman. «Vautour rouge», pp. 126-127.

<sup>388</sup> E. T. A. Hoffmann. *Los elixires del diablo*, p. 24.

Cuando Medardo bebe el elixir comienza un recorrido por el camino de la tentación y del pecado. El que no haya identidad es condición para que pueda iniciarse el baile de máscaras, los cambios de roles diferentes. En consecuencia, Kofman apunta que el «cambio de atuendo significa la pérdida renovada de una parte de su ser, colgajo desprendido de sí, abandonado»<sup>389</sup>. Un cambio de ropajes que viene dado por la necesidad de dejar atrás el personaje que hasta entonces representaba. Los elixires le permiten la pérdida de identidad, y con ello, ir perdiendo en cada metamorfosis parte de sí, abandonada junto al ropaje que no volverá a utilizar.

Aquí encontramos otro rasgo vampírico, de *buitre rojo* que despedaza la carne, la de otro y la suya, tomando otra identidad, una nueva máscara que le *absorbe el alma*, precisamente porque le impide la identidad, aunque no la identificación y vuelve continuo el pasar de máscara en máscara. Para fijar esto, Kofman recurre a la escena en la que Medardo bebe los elixires: al salir del convento mata a un conde, que posee unos rasgos semejantes a los suyos. Es en este momento en el que se revela el primer doble, que por otro lado es su hermanastro, y en el que comienza la desposesión, la de Medardo y la de otros, dando inicio al itinerario de máscaras. Este asesinato, a su vez, supone que el conde Victorino se aparezca al protagonista y le persiga sin descanso, convirtiéndose en un doble fantasmal, como representación de la falta y del pecado, del desvío y deformación, representación de su deuda, representación a un tiempo de culpa y de lo que está por pagar. Todo ello se refleja en el siguiente fragmento de la novela de Hoffmann:

Mi propio «Yo», inmerso en un juego cruel surgido de un destino caprichoso y diluyéndose en otras figuras extrañas, nadaba sin posibilidad de asirse a ninguna tabla de salvación en un mar en el que todos los acontecimientos descritos formaban olas rugientes que se desencadenaban sobre mí. ¡No podía encontrarme a mí mismo! ¡Evidentemente Victorino fue al que la fatalidad, que guiaba mi mano, pero no mi voluntad, despeñó en el abismo! Aparezco en su lugar, pero Reinaldo conoce al Padre Medardo, el predicador del monasterio capuchino fan ...r, y entonces soy realmente el que soy. Pero la relación con la baronesa que mantenía Victorino me corresponde, pues yo mismo soy Victorino. Soy lo que parezco y no parezco lo que soy; soy un enigma inexplicable para mí mismo: ¡Mi «Yo» se ha escindido!<sup>390</sup>.

### 7.7. De diablo a santo

En la última etapa de la vida del protagonista somos testigos de una gran catarsis. Medardo viaja a Roma a un monasterio de capuchinos, en el que confiesa sus pecados, además de someterse a tortura física y mental, y experimenta el martirio en el que se identifica con la figura del santo. Al ser la etapa final de la novela y si pudiéramos suponer que se trata de una novela de formación, en la última identificación, el protagonista debería lograr ser el que era o, en otras palabras, la identidad consigo mismo. Pero, según Kofman, al darse la identificación con un santo, a través de la culpa y de la mala conciencia, lo que queda al descubierto es la dehiscencia. Este concepto en medicina refiere al fallo en la reparación quirúrgica de una herida, que conlleva la separación de los tejidos afectados. En el texto de Kofman, el término dehiscencia apunta directamente a la diferencia original, a un desquiciamiento ya en el origen, que está antes que cualquier identidad, sustancialidad o yo. La identidad, de esta manera, sería una especie de señuelo, engaño o simulacro

<sup>389</sup> «Le changement de vêtement signifie la perte renouvelée d'une partie de son être, lambeau détaché de soi, délaissé», Sarah Kofman. «Vautour rouge», p. 139.

<sup>390</sup> *Los elixires del diablo*, pp. 74-75.

diabólico que haría creer posible una buena *mimesis*, que escape al descarrilamiento, al desvío. Mientras que lo que se da en cualquier caso es desvío continuo, dehiscencia estructural o, en otras palabras, herida irreparable, que conlleva, por ello, la separación, el abismo o grieta entre tejidos que intentarán coserse uno al otro mediante nombres y relatos, los cuales, a su vez, actuarían como puntos de almohadillado<sup>391</sup>.

Kofman sostiene que el itinerario de máscaras de Medardo no le hace ser un héroe dionisiaco, puesto que «[l]a mala conciencia impide la inocencia del juego, la danza de la embriaguez dionisiaca»<sup>392</sup>. La mala conciencia es la que empuja a caminar por el *buen camino* hacia la redención, hacia el perdón. Por ello, será un camino de penar, en vez de una danza ligera, donde el final no está marcado por el progreso, la evolución o la llegada a la madurez. Ello escapa de lo dionisiaco que no tiene contexto ni marco, dado que lo hace estallar. Su desvío, inocente, no tiene meta, más allá del incremento, de la fuerza, del aumento, sin llegar a ninguna etapa o estadio, escapando a ello.

### 7.8. Lucha entre risas

La presentación kofmaniana de *Los elixires del diablo* como parodia de las novelas de formación, vuelve insuficiente la lectura que pretende hacer de esta obra de Hoffmann una novela con final feliz, es decir, con un final que cierre el periplo del protagonista y del sentido, el fin de la búsqueda de identidad. Como signo de la deformación paródica que pone de manifiesto nuestra autora aparece una risa final que hace saltar por los aires la clausura del texto y nos instala en el caos. Una carcajada producida por el triunfo de la embriaguez dionisiaca: «la risa del loco hace estallar todo sentido y toda dirección garantizada»<sup>393</sup>. Es una risa que brota de la inocencia, encarnada en el personaje de Belcampo/Schönfeld. Figuras que Kofman relaciona con Nietzsche, ambos como dobles burlescos de Medardo, consumido por la mala conciencia, con una risa desquiciada llena de malicia e impotencia. Ellos son inocentes y ríen, retando a lo grave, a lo serio; frente a la clausura, a la reconciliación con Dios y con los hombres por medio de la culpa, el castigo y la redención, aparece la risa de Belcampo/Schönfeld, que no se contiene y se sabe máscara:

[...] numerosos pecados. Ah, venerable señor, en mi interior se esconde un infame pecador que dice: «Peter Schönfeld, no hagas el mono y creas que eres, pues yo soy en realidad tú, me llamo Belcampo y soy una idea genial, y si no lo crees te abatiré con un pensamiento fino y puntiagudo como un pelo». Este hombre hostil, llamado Belcampo, venerable señor, es capaz de todos los vicios. Entre otras cosas duda del presente, se emborracha con frecuencia, participa en camorras y tiene tratos lascivos con pensamientos hermosos y vírgenes. El tal Belcampo me ha desconcertado y confundido de tal modo a mí, a Peter Schönfeld, que salto a menudo de manera indecente y ensucio el color de la inocencia, mientras me siento en la inmundicia con medias blancas de seda cantando *in dulci júbilo*. ¡Perdón para los dos, Pietro Belcampo y Peter Schönfeld!<sup>394</sup>.

En el final de *Los elixires del diablo* leemos:

---

<sup>391</sup> Cf. Jacques Lacan, «El punto de almohadillado». *Seminario 3, Las psicosis*. Buenos Aires: Paidós, 2009. Un significante se anuda a un significado, lo que permite que irradie el sentido al resto de la trama, del tejido, anudando, abrochando el relato, intentando suturar lo inconexo.

<sup>392</sup> «La mauvaise conscience empêche l'innocence du jeu, la danse de l'ivresse dionysiaque», Sarah Kofman. «Vautour rouge», p. 156.

<sup>393</sup> «le rire du fou fait éclater tout sens et toute direction assurés», *ib.*, p. 113.

<sup>394</sup> E. T. A. Hoffmann. *Los elixires del diablo*, p. 112.



Posteriormente [el prior Leonardo] le aceptó [a Belcampo/Schönfeld] como hermano lego en el monasterio. Le llamábamos Pedro, ya que su nombre en el mundo había sido Pedro Schönfeld. Le dejamos el orgulloso nombre porque era muy tranquilo y alegre de ánimo, hablaba poco y solo muy raras veces reía algo burlón, lo que no era en absoluto pecaminoso y a nosotros nos gustaba. El prior Leonardo dijo una vez que la luz de Pedro se había extinguido debido al vaho de la locura, que, en su interior, se había transformado en la ironía de la vida<sup>395</sup>.

En este extracto podemos señalar varias cosas que vendrían a sostener el análisis de Kofman. Lo primero que destacamos es que se le acepta en el monasterio como «hermano lego» lo que implica cierta dualidad, rasgo principal de este personaje, ya que, en la vida monacal, un hermano lego es un monje y, por tanto, dedica parte de su tiempo a la oración; pero es notable que sus funciones principales estén enfocadas a labores que permiten a los otros monjes centrarse en el estudio y en la oración. Así, su labor en la vida religiosa no se ciñe estrictamente a esta, pues debe que ocuparse de las cuestiones seculares y de lo más cotidiano como la cocina o la dedicación en los talleres. Como segundo punto de atención resaltamos que su nombre sea este y no otro. Si recurrimos a la tradición católica, Pedro fue el primer papa, pues Jesucristo le confió esta tarea:

Yo te digo que tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia, y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella. Te daré las llaves del reino de Dios, y lo que ates en la tierra, quedará atado en los cielos, y lo que desates en la tierra quedará desatado en los cielos<sup>396</sup>.

Destaquemos, que, además, Pedro tenía otro nombre hasta que Cristo le nombra Pedro: Simón. Por esto, la interpretación católica más extendida —dejando de lado aquí otras interpretaciones por interesantes que puedan resultar como la ortodoxa— es que tras la pregunta que plantea Jesús («Vosotros, ¿quién decís que soy yo?»<sup>397</sup>), Simón declara «Tú eres el Mesías, el hijo del Dios vivo»<sup>398</sup>. Tras este reconocimiento de Jesús como el hijo de Dios, es cuando Cristo le da un nuevo nombre y con él una misión: sobre él se edificará la Iglesia de Jesús, manteniendo alejadas las fuerzas del mal, la corrupción, la muerte, mediante la condena y la absolución —atar y desatar en la tierra y en el cielo—.

Podemos indagar acerca de sus apellidos, tanto el alemán, «Schönfeld», como el italiano «Belcampo». *Schön-/Bel-* apuntan a bello, hermoso; mientras que *-feld/-campo* remiten a campo, terreno, tierras, e incluso, en ámbito militar, a campo de batalla. Esto nos remite por asociación a otro nombre, de sobra conocido: Lucifer, el portador de luz<sup>399</sup> y dios de este mundo<sup>400</sup>. Con la primera caracterización como portador de luz diremos que es lo que guía en la oscuridad —tal como Pedro liderará la comunidad de la Iglesia de Jesús—, pero el Lucero, el más bello de los ángeles, cae del cielo, condenado a la tierra<sup>401</sup>. Con esta aproximación pretendemos destacar la ambivalencia de la figura de Belcampo/Schönfeld yendo más allá de la lectura que realiza Kofman en *Vautour rouge*. De esta forma, al fijar la atención en este personaje y en la unidad (siempre aparente) que le da el nombre propio de «Pedro Schönfeld», vemos cómo pueden aparecer otras figuras, las de San Pedro y de Lucifer, para apoyar la suposición de este personaje como personaje nietzscheano: aquel

<sup>395</sup> *Ib.*, p. 301.

<sup>396</sup> Mateo 16, 18-19.

<sup>397</sup> *Ib.* 16, 15.

<sup>398</sup> *Ib.* 16, 16.

<sup>399</sup> *DRAE*: Del latín *lucifer*, -*ĕri* 'portador de luz'; en la acepción dos aparece Lucifer como príncipe de los ángeles rebeldes.

<sup>400</sup> San Juan 12,32; 14, 30; 16, 11. Corintios 4, 4.

<sup>401</sup> «¿Cómo has caído desde el cielo, brillante estrella, hijo de la aurora?», Isaías 14: 12.

que reúne en sí los dos términos dialécticos, no para llegar a una resolución de los mismos, sino para mostrar, en la más absoluta ambivalencia, la convivencia de ambos términos sin posibilidad de reunión, de comunión.

Por ello, este personaje no es ni bueno ni malo, sino que está más allá de juicios de valor, escapa al beneficio. Él es su propio doble al asumir su división, su escisión fundamental. Apoyándose en esta interpretación de «doble de sí mismo» y en la señal evidente de esta división (la posesión de dos nombres), Kofman relaciona este personaje con Jano, dios de dos caras opuestas, de las cuales una mira hacia delante y la otra hacia atrás. También es dios de las puertas, pues una de sus caras mira hacia lo que queda en lo exterior de la puerta, la otra mira al interior, habitando el *entre*. Ligado por ello, también, guardián de la puerta y de las llaves y del correr del tiempo. Es su propio doble, su propio Sosas, capaz de tener sobre las cosas una doble evaluación, una mirada doble<sup>402</sup>.

El tercer punto sobre el que insistiremos es que en el monasterio le permiten seguir utilizando este nombre, porque aporta tranquilidad y armonía, que raras veces rompe con una *risa burlona*. Ante esta confesión, en seguida vendrá una negación como mecanismo de defensa: «lo que *no era en absoluto pecaminoso*»<sup>403</sup> o sea, que también podría ser leído como su contrario: era absolutamente pecaminoso, pues vendría a romper la vida monacal y a desplegar su puesta en ridículo. La burla, de este modo, no tendría otro objeto que este y hace aparecer la negación de la relevancia de esta risa, el rechazo de su significado, como la manera de neutralización de lo extraño-extranjero que porta. Por último, con respecto a nuestro pequeño análisis del final de *Los elixires del diablo*, diremos que se afirma que la locura de Pedro se había transformado en la ironía de la vida. Con esto, el final de la obra se extiende hasta el principio, dividiéndola en el comienzo mismo del relato: Schönfeld/Belcampo figura la ambivalencia, doble tanto de Dios como del diablo; tanto de Medardo, como de su padre; así como también del anciano pintor, siendo la ambivalencia, lo que torna ridícula la vida monacal, pero también la cotidiana, al mostrar su levedad, su ligereza. Pedro es el que hace estallar con su risa el punto final de la obra, cuya locura no encuentra sanación, sino *desplazamiento*: de locura a ironía de la vida. De esta forma se evita la construcción del delirio para suturar su ser doble por medio de la risa. Gracias a este personaje se rompe el punto de vista *hegeliano*: teológico y trágico. Permite otra lectura posible, al introducir en este punto la risa y la locura inocente, un atisbo de lo dionisiaco. Frente a la risa convulsiva y crispada de Medardo, surge una risa inocente como las de la infancia, que se sale del marco de lo santo o lo diabólico, que no encaja con las categorías de bueno o malo. Es inocente, sin más.

Kofman sostiene entonces que si consideramos las dos risas podemos hablar de dos lecturas: una risa/lectura marcada por el diablo, que no sería dionisiaca, condenada a la crispación, a la culpa y a la mala conciencia, y una risa/lectura nietzscheana, que nace de ver la vida como comedia inocente, como ironía, según la manera que nos muestra Schönfeld/Belcampo. Figura que asume que la identidad es imposible. Siempre presto a reír, para no delirar. Al asumir una identidad imposible, se vuelven ligeros tanto el fantasma que reclama el pago de una deuda, como la búsqueda del origen y, a la vez, el rechazo del mismo. Tanto Dios como el diablo, desde esta perspectiva, forman parte del mismo juego, que

---

<sup>402</sup> Sarah Kofman. «Vautour rouge», pp. 156-159.

<sup>403</sup> E. T. A. Hoffmann. *Los elixires del diablo*, p. 301.

rompe con lo teológico y con lo teleológico, ya que acepta la imposibilidad de un «sí mismo», de un nombre fijo, lo que implica que el hábito no hace al monje, sino que lo disfraza. Desear tal devenir, la transformación como travestirse, disfrazarse, formando parte de una comedia inocente es la posibilidad de una embriaguez dionisiaca, que haga implosionar todos los sistemas, todas las categorías:

La locura de Belcampo/Schönfeld escapa a las categorías de la razón. Su lenguaje parece insensato a las gentes razonables, simplemente porque es otro. Belcampo/Schönfeld es el hombre del *Witz*, que detrás de sus bufonías esconde verdades profundas. Hombre de la disonancia y de la alteridad radicales, él ha caído en una embriaguez que no se deja dominar por la razón ni reapropiar por ella<sup>404</sup>.

Hombre del *Witz* [chiste, broma] o del desgarró, habitando el *entre*, el conflicto entre el destino y la vana aspiración a la libertad encuentra ridícula la *existencia*. Es indiferente al hecho de ser una marioneta de fuerzas desconocidas o dueño de su vida, un personaje que convierte en irrisoria la cuestión desde la pura inocencia, poniendo una carcajada en el lugar de la náusea provocada por la intolerancia a la disyunción.

Tras lo expuesto, hemos de decir que en *Vautour rouge* nos encontramos con un itinerario muy particular, puesto que Kofman, parte de Freud y de su lectura de *Los elixires del diablo*<sup>405</sup> para mostrar porqué Freud no toma este libro de Hoffmann para encontrar el ejemplo paradigmático de lo *Unheimliche* y termina haciendo toda una declaración de *principios* a la más vieja usanza nietzscheana: gracias a esta doble visión que provoca el estallido de una risa diferente, producida por una embriaguez y locura que escapa al resentimiento, a la queja, a la mala conciencia. Se puede llevar a cabo la inversión de los valores. Por medio de unas gafas o prismáticos o a través de la transmutación en el propio ojo —todos ellos metáfora de *Perspektive*— se logrará la inversión, se logrará ver *con otros ojos*. Unas gafas o unos ojos que podrían compararse a la *cámara oscura* de la ironía, que vuelve al diablo un duende travieso y no un enano pesado, restando peso y seriedad a algo que no se puede resolver. Precisamente, por esto, dirá Kofman que «el humor y la ironía están [...] destinados a remediar una unidad imposible de la que Hoffmann guarda una cierta nostalgia»<sup>406</sup>. Nostalgia por volver una y otra vez a ella para *asegurar las apariencias* en un intento de restituir el sentido, la coherencia y la unidad<sup>407</sup>. A partir de esta mirada inocente, de esta carcajada sin prepotencia, lo aparente se relaja en el mar del ridículo: nada mejor que la apariencia, que la máscara, que el velo, dado que lo que hay tras ello, quizá sean cuencas oculares vacías.

Kofman afirma que el doble en los escritos de Hoffmann no constituye un tema, sino que es una *marca de escritura*, un estilo del desgarró, síntoma de la dehiscencia. Ante esto, defiende la postura que destaque lo siniestro del texto y el doble como tema está al servicio

<sup>404</sup> «La folie de B/S échappe aux catégories de la raison. Son langage paraît insensé aux gens raisonnables, simplement parce qu'il est autre. B/S est l'homme du *Witz*, qui derrière ces bouffonneries cache des vérités profondes. Homme de la dissonance et de l'altérité radicales, il est atteint d'une ivresse qui ne se laisse pas dominer par la raison ni réapproprié par elle», Sarah Kofman, «Vautour rouge», pp. 159-160.

<sup>405</sup> Comentario freudiano a *Los elixires del diablo* lo encontramos en: «Lo ominoso». *O. C.* Vol. XVII, pp. 233 y ss.

<sup>406</sup> «humour et ironie sont [...] destinés à remédier à une impossible unité dont Hoffmann garde une certaine nostalgie», Sarah Kofman. «Vautour rouge», p. 162.

<sup>407</sup> En la novela dedicada al gato Murr logran «salvarse las apariencias» y volver a la coherencia cuando el editor informa de la muerte del gato: de aquel escritor que nunca debería haberlo sido, por su naturaleza. *Supra*, p. 125.

de hacer de pantalla de lo extraño, singular e inquietante de la escritura. Por ello declara Kofman que «el doble como tema disimula el texto como repetición del acto sexual prohibido y su sentimiento de lo siniestro»<sup>408</sup>. La relación sexual prohibida es el incesto, que conlleva matar al padre y ser unidad completa con la madre, sin límites, volviéndose a reintegrar, colmar totalmente, sin que haya lugar para la diferencia, para un tercero, para el deseo y la restricción. Pero, por otro lado, si va acompañado de lo *Unheimliche* es porque en su visión hay algo que queda reprimido, elidido, olvidado, a saber: la diferencia sexual. A su vez, esta es sinónimo para Kofman de la amenaza de castración, de la muerte en el origen o de que Dios y diablo no se den por separado. Es decir, lo que vemos que queda reprimido es la ambivalencia, de la cual ya da cuenta el propio acto sexual, percibiendo como activo y como pasivo a todos los actores de la escena<sup>409</sup>. A partir de esta escena y sus actores, toda una serie de elaboraciones encubridoras, surgen como defensa, como construcciones apotropaicas que mantengan a salvo la conciencia.

---

<sup>408</sup> «Le double comme thème dissimule le texte comme répétition de l'acte sexuel interdit et son inquiétante étrangeté», Sarah Kofman. «Vautour rouge», p. 162.

<sup>409</sup> Múltiples textos de psicoanálisis muestran esto, pero escogemos aquí el texto de Marie Bonaparte por su admirable claridad: «en la observación del coito de los adultos por el niño, ya sea varón o mujer, se identifica siempre, en proporciones variables, a la vez a los dos adultos acoplados» trad., nuestra, fragmento original: «dans l'observation du coït des adultes par l'enfant, celui-ci, qu'il soit mâle ou femelle, s'identifie toujours, dans des proportions variables, à la fois aux deux adultes accouplés», *La sexualité de la femme*. París: Presses Universitaires de France, 1967, p. 44.

## 8. Relato de apariciones: Medusa y/o Apolo

Kofman se encarga de tareas imposibles, aun sabiendo que lo son y precisamente por ello. En el texto que pasamos a abordar, titulado *Mélancolie de l'art*<sup>410</sup>, Kofman vuelve a plantear la cuestión del arte como paradigma, y retoma, de alguna manera, el desarrollo que expone en *L'enfance de l'art*. Antes de entrar directamente en el texto, profundizaremos en una posible relación virtual entre ambos textos, separados por quince años de distancia.

Ambos títulos ponen en cierta relación los dos textos por su genitivo: «del arte». Ya sea infancia o melancolía, en ambos casos, desde la perspectiva psicoanalítica, lo que se percibe es la pulsión de muerte. Recapitulando lo que hemos dicho con respecto a «la infancia del arte», Kofman vincula este estado infantil con la visión teológica, dialéctica o metafísica (son varios adjetivos para describir lo mismo: el dominio de la finalidad frente a Ananké), una óptica que hace caer al sujeto en el estadio narcisista en el que predomina la regresión de la libido hacia sí, corriendo el riesgo<sup>411</sup>, como vimos, de que la pulsión de muerte encuentre su satisfacción compulsivo-repetitiva en él. Por otro lado, la melancolía está íntimamente vinculada a la pulsión de muerte y a la compulsión a la repetición. Para lograr dilucidar algo más acerca de esta relación, debemos recurrir al texto freudiano *Duelo y melancolía* de 1915, a través del cual podremos vislumbrar la relación entre melancolía y pulsión de muerte, para poder entender, de la mano de Kofman, qué tiene que ver con el arte y porqué aparecen vinculados mediante la relación atributiva, pues *la melancolía es del arte*.

### 8.1. Melancolía freudiana

Freud, para esclarecer qué es la melancolía comienza, con una comparación entre duelo (*Trauer*) y melancolía, dado que ve peligro en su confusión, sobre todo con efectos en los diagnósticos de melancolía como si esta categoría psíquica fuera un cajón de sastre. Sin entrar en consideraciones de traducción ni etimología, apuntaremos a que la palabra alemana *Trauer* puede ser traducida por duelo, no obstante, queremos recoger aquí ciertos matices posibles: como 'luto', 'tristeza', 'aflicción', lo que también nos lleva a 'dolor', 'sufrimiento' o 'padecimiento físico'. Además, entre sus significados encontramos la acepción de 'reunión de familiares, conocidos, amigos que asisten a un funeral'. Señalamos, además, que el verbo *trauern* hace referencia al hecho de 'llorar la muerte de alguien' y, por tanto, 'estar de duelo'. Así, el duelo es una reacción frente a la pérdida del objeto amado, ya que Freud la amplía más allá de la pérdida de un ser amado, pudiendo surgir ante la pérdida de un ideal, una creencia o cualquier abstracción.

La melancolía comparte este rasgo fundamental, pues también se presenta como reacción ante la pérdida del objeto amado. Aprovechamos para matizar que la pérdida o ausencia del objeto amado no solo ocurre con la muerte, sino que basta que se pierda «como

<sup>410</sup> París: Galilée, 1985.

<sup>411</sup> Remitimos a nuestros apartados 5.5. y 5.6. en referencia al narcisismo del arte.

objeto de amor»<sup>412</sup>. Además, Freud asume que en la melancolía la pérdida de objeto no se da en la conciencia, sino que está vinculado con lo inconsciente, de modo que:

[En la melancolía] en otras circunstancias nos creemos autorizados a suponer una pérdida así, pero no atinamos a discernir con precisión lo que se perdió, y con mayor razón podemos pensar que tampoco el enfermo puede apresar en su conciencia lo que ha perdido [...] él sabe a *quién* perdió, pero no *lo que* perdió en él<sup>413</sup>.

A pesar de compartir la característica de ser reacciones o defensas *parecidas* ante la pérdida, la melancolía se toma por un estado patológico, mientras que el duelo se considera *normal*, ya que se trata de un estado de tránsito para habituarse a esa ausencia e instalarse en ella. Frente a la *normalidad* y lo *saludable* del duelo, la melancolía resulta inoportuna, esto es, que no tiene lugar, tiempo o propósito, y en consecuencia, no corresponde: es patológica, dado que lo que corresponde, tras una pérdida del objeto amado, es el trabajo de habituación a y en la ausencia, mientras que en la melancolía se produce una fuerte fijación al objeto perdido, que en su voracidad arrastra todo otro objeto amado, incluso hasta el yo, como veremos. Nos aventuramos a decir, prontamente, que la diferencia entre ambos será de grado, es decir, económica, dependiendo de la fijación libidinal y la resistencia que se ofrezca, o no, de manera inconsciente a desplazar la libido hacia otro lugar.

Lo saludable del duelo tiene que ver con el hecho de que es un trabajo, un esfuerzo de reelaborar, basado en poner la libido que había en el objeto perdido en otro, aunque sea una empresa difícil, dado que no se suele renunciar con facilidad y agrado al ser amado, aunque lo que obligue sea su ausencia, su pérdida. Encontramos que en el duelo hay cierto acatamiento de la realidad, que permite el paso entre «el objeto amado que ya no está» a «el objeto amado que ya no es» a través del trabajo de reelaboración. En la melancolía la realidad, lo efectivo, no tiene aceptación alguna, sino que, por el contrario, se da una potente negación de la misma. En ella hallamos algo que no aparece en el duelo, a saber: un sentimiento de agravio irreparable en esa pérdida, donde no cabe la posibilidad de restitución, pues no puede volver o restablecerse el estado previo a la pérdida. Esto provoca que no exista interés por el mundo exterior, ni por sus intrigas, ni por sus objetos. La vida se convierte en algo carente de atractivo. Hasta aquí, podríamos decir que, tanto en el estado de duelo como en el melancólico no podríamos encontrar diferencias reseñables, ambos son dolorosos y son producidos por una pérdida irreparable. No obstante, hemos de recuperar la diferencia de grado, por medio de la cual podemos destacar la melancolía como una larga espera, vacía, de la muerte, y así comenzamos a establecer diferencias radicales. Sostenemos que es una espera vacía porque el agravio es irreparable: la pérdida no puede restituirse. Por consiguiente, no habrá nada, ni fuera del individuo ni dentro de él que pueda lograr un pequeño artefacto taponador de la herida. No sirve la ilusión neurótica para sostenerse. No servirá nada porque el daño es infinito.

En esta espera no hay capacidad de amar y se inhibe la productividad. Todo ello deriva en autorreproches, denigraciones de sí, resentimiento, autopuniciones<sup>414</sup>, asentados en un yo empobrecido, estéril, que se considera indigno. Esta es la primera diferencia con respecto del duelo: el empobrecimiento del yo. «Así, se tiene en la mano la clave del cuadro

---

<sup>412</sup> Cf. Sigmund Freud. «Duelo y melancolía». O. C. Vol. XIV. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, p. 243.

<sup>413</sup> Íd.

<sup>414</sup> *Ib.*, p. 242.

clínico si se disciernen los autorreproches como reproches contra un objeto de amor, que desde este han rebotado sobre el yo propio»<sup>415</sup>. Este empobrecimiento excepcional del yo lleva a Freud a detectar a través de las puciones y los reproches que el individuo melancólico se hace a sí mismo, los cuales no casan con una descripción que se ajuste, más o menos, al individuo, sino que se ajustan a rasgos de algunas de las personas amadas por este. En este movimiento de regresión de la violencia desde el objeto erótico —persona que se ajusta a las características que el individuo reprocha— hacia el yo —del melancólico— busca encubrir la *falta* de aquel.

El agravio del que hablábamos antes tiene aquí su raíz: el melancólico no dudará ni evitará reprocharse a sí mismo. Tampoco se avergonzará de lo que supone penoso en él, sino que encontrará cierta satisfacción masoquista en su expresión, en este proceso de disociación melancólica, «como si hubieran sido objeto de una gran injusticia»<sup>416</sup>. A su vez, este movimiento regresivo se ve posibilitado por la identificación del yo con el objeto amado, pues la libido que queda libre tras la desvinculación —desinvestidura— del objeto erótico, en vez de desplazarse a otro objeto, regresa al yo. A través de la identificación, la pérdida del objeto amado pasa a ser una pérdida del yo y, en consecuencia, el combate entre objeto y yo pasa a ser una lucha exclusiva del yo. En este punto, encontramos la vinculación entre narcisismo y melancolía. Un narcisismo *excesivo y mortífero* dado que la libido no logra salir del circuito yoico, lo que implica que el mundo exterior pierda interés, que el yo esté en un combate funesto con respecto de sí, cayendo en un estado de espera vacía de la muerte. Una espera pasiva, aunque cabe aún algún tipo de actividad extrema, así, dirá Freud que «el yo solo puede darse muerte si en virtud del retroceso de la investidura de objeto puede tratarse a sí mismo como un objeto»<sup>417</sup>, lo que permitiría dirigir un acto de violencia hacia sí, no como yo, sino como objeto. Todo ello nos lleva a hablar de un empobrecimiento máximo del yo y de una identificación total con el objeto.

Por último, con respecto de la propuesta freudiana a propósito de la melancolía nos interesa especialmente, para el análisis del texto de la filósofa francesa, la noción de «complejo melancólico», pues, según el título de la obra de Kofman, parece ser que el arte tiene algo que ver. Al respecto escribe Freud: «El complejo melancólico se comporta como una herida abierta, atrae hacia sí desde todas partes energías de investidura [libido] [...] y vacía al yo hasta el empobrecimiento total»<sup>418</sup>. Como muy acertadamente nos indican en la edición que manejamos, esta analogía con la herida abierta aparece mucho antes de 1915, en específico en el *Manuscrito G*, escrito en enero de 1895. Aquí Freud afirma que la melancolía es como un agujero, una la herida que se halla en lo psíquico<sup>419</sup>. Herida producida por un agravio infinito, por una gran injusticia, incurable, imposible de suturar, por la cual se escapan a borbotones las fuerzas libidinales. Se trata de una hemorragia en lo psíquico, produciéndose el riesgo de un «choque hemorrágico», esto es, el empobrecimiento libidinal, del mundo y del yo, hasta el punto de que el yo es incapaz de

<sup>415</sup> *Ib.*, p. 245.

<sup>416</sup> *Ib.*, p. 246.

<sup>417</sup> *Ib.*, p. 249.

<sup>418</sup> *Ib.*, p. 250.

<sup>419</sup> Cf. Sigmund Freud. «Manuscrito G. Melancolía» *O. C.* Vol. I. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, p. 245. También se recoge este manuscrito en: Sigmund Freud. *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008, p. 103.

seguir bombeando sangre. Estado que aquí hemos venido llamando «espera vacía de la muerte».

## 8.2. Arte en melancolía

Tras lo expuesto, la melancolía del arte tendrá que ver con la hemorragia, con el empobrecimiento, con estar a la espera vacía de la muerte y, por tanto, con cierto vaciado libidinal. Aunque lo primero que debe haber, para hablar de melancolía, es la pérdida del objeto amado, y en el ámbito de lo artístico, del arte, en la actividad del artista, ¿se da esta pérdida?, ¿hay pérdida? Solo la habrá y, por tanto, solo podremos hablar de la melancolía del arte, cuando este salga de ese estado preedípico-idílico, sagrado y divino que plantea Kofman en *L'enfance de l'art*, mediante el reconocimiento de que no hay origen ni original, de que no hay sentido o significado dado, incluso corriendo el riesgo de quedar atrapados en el llanto y en el lamento patológico.

Kofman comienza su texto planteando directamente la cuestión sobre la capacidad de representación del arte, preguntándose si es posible que el arte pueda servir o no de modelo, de paradigma. En *L'enfance de l'art* aborda la cuestión sin zanjarla. En virtud de los análisis freudianos sobre el arte sostiene que el arte como paradigma corresponde a un estadio infantil, a una ilusión o ficción de omnipotencia —o potencia, sin ser presuntuosos—, que corresponde, a su vez, a una ideología teleológico-dialéctica. Al final de esa obra, Kofman muestra que las salidas del estado infantil que presenta Freud en el arte siguen enmarcando la mirada teológica y cierra su texto sosteniendo que la única salida sería una risa inocente que acepte el juego de velos, máscaras y miradas. Al retomar la cuestión en *Mélancolie de l'art*, a través de la pregunta «¿qué es el arte?», elimina la posibilidad de respuesta al afirmar que tal cuestión parte de una posición metafísica (teológica), y que solo puede tener como respuestas afirmaciones o negaciones enmarcadas en un sistema de oposiciones derivado del marco metafísico. Oposiciones como «sensible-abstracto», «forma-contenido», «superficie-profundidad», lo que implica un gesto de violencia que fuerza al arte, en este caso, a entrar en una categoría u otra, o sea, se trata de la violencia de «subordinar el arte al logos y a la verdad»<sup>420</sup>.

Someter al arte a la razón, hacerlo *razonable*, implica introducirlo en una jerarquía con el resto de productos razonables: lo hace entrar en un marco jerárquico que como tal supone que unos productos de la razón dominarán sobre otros, según la racionalidad de cada uno de ellos como criterio regulador o valorativo. Kofman nos remite a Hegel, quien fija en la capacidad de expresar el Espíritu el criterio para ejercer la valoración, la violencia jerárquica. En este sentido, diríamos de manera simplificada, que el arte no es más que *un momento* en el desarrollo del Espíritu al ser la expresión sensible de este. Que sea sensible implica que se da en lo físico, es decir, que su forma y su contenido se expresarán por medio del material sensible, lo que lo vuelve problemático, ya que su origen le resta nobleza al alejarse de la excelencia de la idea, de la abstracción, de lo espiritual. Por ello, el arte será considerado como menos espiritual que la religión, cosa que implica un grado menos en la jerarquía. La forma ha de ir refinándose en el desarrollo del Espíritu, hasta llegar a lo más

---

<sup>420</sup> «subordonner l'art au logos et à la vérité», Sarah Kofman. *La mélancolie de l'art*, p. 12.



elevado y abstracto, que corresponde a el grado nulo de materia, sin lo sensible. En palabras de Kofman, al comentar a Hegel:

Todo arte, sea cual sea su nivel jerárquico, expresa pues, de manera más o menos adecuada, más o menos espiritual, el Espíritu. Es siempre un lenguaje que, por silencioso que sea, habla al Espíritu, y, su finalidad, de donde le viene toda su dignidad y su nobleza, es dirigirse a los espíritus, hablarles, para ser espejo del Espíritu, su doble o su aparición, despertar en nosotros un *eco* del Espíritu<sup>421</sup>.

Luego, de la finalidad del arte, de su *para qué* es de dónde emana su necesidad. Desde esta visión, no tendríamos motivos para hablar de un *complejo melancólico* en el arte, dado que, cumple su función en todos los casos en tanto que representante del Espíritu. Quizá tuviera otros complejos, como el de inferioridad o el de superioridad, depende del caso, pero no podría ser de melancolía, pues, recordemos que es una defensa frente a una pérdida, en la que el yo se empobrece, el mundo pierde interés y se espera la muerte. En esta jerarquía no hay pérdida, sino lejanía o cercanía con respecto al Espíritu. Lo melancólico podrá acaecer cuando las cosas no funcionen, cuando estén rotas, cuando haya una *herida* por la que se pierdan las *fuerzas*. El arte en Hegel ni gana ni pierde fuerzas, sino que representa cosas. Será *mal o buen* arte, dependiendo de la capacidad de representación de la obra. *Bajo o alto* dependiendo de lo que tenga de sensible o de abstracto. Pero, en cualquier caso, corresponde a un momento del desarrollo del Espíritu, tiene un objeto —las cosas, que las hay, que están y que se pueden representar—, y no se empobrece, sino que cumple una función.

Ante esto, Kofman sostiene que el arte es *una historia de apariciones y de cadáveres*, molesta y siniestra, que es precisamente lo que queda velado tras el tejido de oposiciones metafísicas y, por extensión, en la búsqueda de la verdad, en el ejercicio de la razón, en el que se olvidan las heridas, para lo que hay que ignorar a los fantasmas (*fantômes-revenants*), pues hay que prestar atención al Espíritu y no a las apariciones. De la mano de estos fantasmas o aparecidos viene lo siniestro, lo que podría figurarse aquí como ese *resto* que no vuelve al lugar de donde salió, es decir, que no permanece en su lugar oculto a la vista, sino que molesta, inquieta, por su presencia que será siempre inoportuna y desquiciada, como la melancolía. Entonces, los fantasmas y los retornados o aparecidos serán representación de la *ausencia de una ausencia*, lo que implica, por otra parte, una *presencia demasiado presente* que debería permanecer ausente. Como *resto cadavérico*, como retornado, será doble<sup>422</sup>, esto es, «diabólicamente tramposo»: «el doble hace diferir el original de sí mismo, le des-figura, excita e inquieta lo que sin él podría identificarse de manera simple, nombrarse, clasificarse en tal o cual categoría determinada»<sup>423</sup>. Por tanto, el arte no es un puente entre dos mundos, sino que es la puesta de manifiesto del

<sup>421</sup> «Tout art, quel que soit son niveau hiérarchique, exprime donc, plus ou moins adéquatement, plus ou moins spirituellement, l'Esprit. Il est toujours un langage qui, tout muet qu'il soit, parle à l'esprit ; et sa finalité, d'où lui viennent toute sa dignité et sa noblesse, c'est bien de s'adresser à des esprits, de leur parler, c'est, miroir de l'Esprit, son double ou son revenant, d'éveiller, en nous, un *écho* de l'Esprit», *ib.*, pp. 14-15.

<sup>422</sup> Destacamos aquí el sentido de «doble» como 'toque de campanas por los difuntos', como doblar de campanas.

<sup>423</sup> «le double fait *différer* l'original de lui-même, le dé-figure, sollicite et inquiète ce qui sans lui pourrait s'identifier de façon simple, se nommer, se classer dans telle ou telle catégorie déterminée», *ib.*, p. 18.

hundimiento de las categorías oposicionales y del sentido *decidable*, «es esto lo que fascina y lo que espanta: como la cabeza de la Gorgona»<sup>424</sup>. Así, escribe la autora:

Restos, aparecidos, fantasmas errando en un punto intermedio, ni vivos ni muertos, ni sensibles ni inteligibles, ni presentes ni ausentes, pero de algún modo, presentes de una presencia que da la impresión desviada [alarmante, cegadora, extraviada, confusa] de una ausencia, ausencia de una ausencia de donde emana una pesada plenitud que ocupa, que compromete enteramente la mirada que la aprecia<sup>425</sup>.

Estos restos cadavéricos encuentran un escenario de aparición propicio en la obra de arte. Anteriormente hemos expuesto la obra como el espacio donde podía procurarse la aparición de los *fantasmas* (fantasías en este caso) inconscientes. La vinculación entre *fantasme* —fantaseo— y *fantôme* —fantasma— queda ligada, en este punto, por lo que tiene de siniestro en la conciencia cualquiera de estas dos presencias de ausencia o ausencia de la ausencia, y une mediante esta vinculación melancolía y arte a través de la pérdida, de la ausencia y del retorno. Siguiendo el desarrollo de Kofman vemos que en la obra no hay una negación de este *resto* —o *real*— sino que hay un desplazamiento de ello, el cual permite volver soportable o indiferente aquello que inquieta o produce angustia. Recordemos que una de las funciones del arte radica en posibilitar cierta catarsis, facilitar en la contemplación de la obra por parte del espectador el surgimiento de la posibilidad de cierta descarga de tensiones pulsionales, todas ellas más o menos controladas por las instancias yo y superyó. Ello solo puede llevarse a cabo si el individuo no experimenta pavor, horror o angustia desmedida en la contemplación, dado que si esto ocurriera no habría posibilidad de elaboración de un relato (entendido aquí en sentido laxo, como una articulación de lo ocurrido ahí sin pretensión de verdad o de establecer juicios) que permita la descarga pulsional. Si en la obra hay algo que permite la *seducción*, el individuo podrá, gracias a ella, soportar lo intolerable—los fantasmas, esta vez, en ambos sentidos de la palabra castellana—que pasará desapercibido bajo disfraz.

### 8.2.1. Fascinación mortífera o petrificación

Causa admiración la semejanza que se percibe entre las cosas representadas y la representación y, en determinadas ocasiones, tal semejanza produce un sentimiento de angustia. Así, un buen retrato —un buen reflejo— es un doble siniestro, apareciéndose ahí el fantasma (*fantôme*) que convierte la obra en un espacio intermedio, ambiguo e inquietante. Un doble diabólicamente tramposo. Tramposo por no ser lo que aparenta, induciendo a engaño: «La apariencia hace bascular todas las categorías definidas [establecidas] entre el modelo y la copia, la vida y la muerte, hace caer todas las categorías oposicionales y todo sentido decidable»<sup>426</sup>, precisamente, por la *alteración* que causa en la *identidad*, ya que, si consigue engañarnos la apariencia haciéndose pasar por la verdad, por lo idéntico, no habrá garantías de que no haya engaño en algún caso. Por consiguiente, el placer que proporciona la obra de arte no tendrá que ver con la adecuación rigurosa entre lo que se representa y la representación, sino que el poder del arte «se halla en su poder

---

<sup>424</sup> «c'est cela qui fascine et qui effraie : comme la tête de la Gorgone», *íd.*

<sup>425</sup> «De restes, de revenants, de fantômes errant dans l'entre-deux, ni vivants ni morts, ni sensibles ni intelligibles, ni présents ni absents mais plutôt présents d'une présence qui donne l'impression égarante d'une absence, absents d'une absence d'où émane une plénitude pesante qui occupe, investit tout entier le regard qui l'apprécie», *ib.*, p. 16.

<sup>426</sup> «La ressemblance fait basculer toutes les catégories tranchées entre le modèle et la copie, la vie et la mort, fait s'effondrer toutes les catégories oppositionnelles et tout sens décidable», *ib.*, p. 42.

farmacéutico»<sup>427</sup>, y aquel que trata de reducir el placer a la coincidencia de lo que se muestra en la representación y su referencia, únicamente sitúa el placer en el ámbito del conocimiento.

El arte fascina en tanto que seductor, dando pie a cierta catarsis; no obstante, en tanto que siniestro, trae apariciones inoportunas y molestas. Es decir, que si el arte aparece como un elemento que nos compromete de alguna manera, que nos llama y nos atrae, según Kofman, es por la capacidad de traer dobles a la luz, aunque estos remitan a un cadáver o a una herida, que aparece velada. Para entender la insistencia de la figura cadavérica con respecto a la imagen en este texto de Kofman, la misma autora nos da pistas con un fragmento de *El espacio literario* de Blanchot:

La imagen, a primera vista, no se parece al cadáver, pero sería posible que la extrañeza cadavérica correspondiese también a la imagen. Lo que se llama despojo mortal escapa de las categorías comunes: hay frente a nosotros algo que ni es viviente en persona, ni una realidad cualquiera, ni el que estaba vivo, ni otro, ni ninguna otra cosa [más que cadáver]. Lo que está allí, en la calma absoluta de lo que ha encontrado su lugar, no realiza, sin embargo, la verdad de estar plenamente aquí. [...] La presencia cadavérica establece una relación entre aquí y ninguna parte. Primero, en la cámara mortuoria, y sobre el lecho fúnebre<sup>428</sup>.

El cadáver es lo que el vivo dejó como resto, lo que dejó tras de sí, pero no tiene un lugar cualquiera pues es semejante al vivo, pues no es él, ni otro distinto: es su resto, semejante a él. Aquí encontramos algo fundamental: la semejanza que hace tambalear la identidad del sí mismo. Continuamos leyendo en *El espacio literario*:

Lo veo [el cadáver], es perfectamente semejante a sí mismo; se parece. El cadáver es su propia imagen. Con este mundo donde todavía aparece, solo tiene las relaciones de una imagen, posibilidad oscura, sombra siempre presente detrás de la forma viva y que ahora, lejos de separarse de esta forma, la transforma enteramente en sombra. El cadáver es el reflejo que domina la vida reflejada, absorbiéndola, identificándose sustancialmente con ella, al hacerla pasar de su valor de uso y de verdad a algo increíble, inusual y neutro. Y si el cadáver es tan parecido, es porque en un momento dado es lo parecido por excelencia, enteramente parecido y nada más [porque el cadáver solo es el doble, el idéntico, nada más]. Es lo semejante, semejante en un grado absoluto, trastornante y maravilloso. Pero ¿a qué se parece? A nada<sup>429</sup>.

El cadáver solo se parece a sí mismo, siendo «su propia imagen», que es un resto, lo que ha dejado atrás el viviente, que queda transformado, vampirizado por la muerte, hasta el punto de identificarse sustancialmente con ella; si bien no puede ser nada más que cadáver, proponemos imagen absolutamente parecida, ser doble del vivo. Este es el lugar desde el que leer y escuchar los ecos de la palabra «cadáver» en Kofman, la experiencia el doble, cuya aparición altera la identidad y pone en cuestión lo real mismo, las representaciones y la cadena de oposiciones que tratan de dominar lo real. La fascinación que provoca el doble como representación y sustituto del cadáver-herida es aterradora, como la cabeza de Gorgona, soportable por lo que hay de máscara. Una máscara o escudo que consigue desviar la mirada a través de la seducción, de lo bello. Para Kofman, digamos que, el mayor escudo, la mejor Égida interpuesta es la especulación filosófica, y escribe: «hay una *especulación* filosófica para escapar a este pánico, una especularización infinita, con fines de dominio»<sup>430</sup>. Especulación dominadora frente a aquello que hace tambalear de

<sup>427</sup> Cf. Sarah Kofman. *La mélancolie de l'art*, p. 64.

<sup>428</sup> Madrid: Editora Nacional, 2002, p. 227.

<sup>429</sup> *Ib.*, p. 229.

<sup>430</sup> «c'est pour échapper à cette panique qu'il y a une *spéculation* philosophique, une *spéclarisation* infinie, à des fins de maîtrise», *La mélancolie de l'art*, p. 20.

manera constante el sistema de oposiciones metafísicas, ante lo que se escapa continuamente a la clasificación y a la denominación; o sea, frente a lo que hace tambalear la tranquilidad y las garantías del hombre. Que Kofman señale la palabra «especulación» tiene que ver con la etimología de la palabra, que nos lleva al verbo «reflejar», como un espejo o como cualquier superficie que permita la aparición del doble, sea el escudo de Perseo frente Medusa, sea un cuadro. De lo que se trata es de señalar que esta superficie reflectante aparenta profundidad sin dejar de ser superficie. De este modo, la especulación *filosófica*, será, por tanto, tan espejo —tan superficie reflectante— como la obra de arte o el escudo de Perseo.

Con todo, tanto el discurso filosófico, como el arte, se pretenden maneras de llegar a la verdad, de llegar a lo que es, a la Belleza, al Bien, a la Justicia. Tal vez hubiera bastado con el silencio tras la afirmación de Tales y haber callado por siempre jamás. Haber hecho *oídos sordos* y dejar que las cosas fueran o no, dándonos igual. La cuestión es que una vez abierta la herida y una vez que se hace presente la fascinación que produce, nos concierne de tal manera que llevamos más de dos milenios especulando, reflejando sin cesar, tratando de salvar el sentido de las cosas y salvar de la desgracia al viviente, salvarnos de la petrificación ante lo aterrador de la Gorgona. De esta especulación no se queda exenta ninguna creación y ocurrencia de la humanidad, ya sea la expresión artística, la onírica, o la que sea. En ellas se presupone un sentido oculto, un secreto que puede venir a ofrecernos o acercarnos la verdad de las cosas, algo a fin de cuentas que ayude a suturar la herida. Por ello, *la cuestión será que hay herida*, que existe el riesgo de quedar petrificados ante la mirada de Medusa. Se da el peligro de que las apariciones, cuando hacen acto de presencia nunca nos abandonen acercándonos a la locura, confundiendo fantasma y realidad. Y, ante ello, la elaboración, especulación se presentan como defensa frente a lo intolerable del asunto, como la muerte. En este sentido, la defensa que es la especulación nos permitiría un duelo y nos evitaría un estado patológico melancólico.

Por otro lado, Kofman fija en Platón el inicio del movimiento defensivo frente a esta posibilidad de caer en la locura —como incapacidad de distinguir *lo que es de lo que no es* y la perpetua confusión entre uno y otro—. La égida del filósofo griego se basa en distinguir la *mala mimesis* de la *buena*, la cual sí es un reflejo de la verdad, subordinada, por tanto, a la verdad y a la razón. Así, hallando el método y el material que nos lleva a la verdad, se podría distinguir entre lo que es y lo que no es con todas las garantías de acierto asegurando la identidad del yo consigo mismo, lo que implica la imposibilidad de que retorne un doble que ponga en cuestión *eso mismo*. De lo que deriva, según Kofman, cierta posición ante la posibilidad de caer en la enajenación. Una de las posibles lecturas desde esta perspectiva es que la historia de la filosofía no deja de ser una defensa, una estrategia, de apuntalamiento para sostener y afirmar al yo frente a su fragmentación —ya sea por la vía de la muerte, ya sea por la vía de la locura—. Al respecto, encontramos la siguiente cita de Kofman:

La filosofía ha condenado siempre de manera inapelable la producción diabólica del simulacro que suscita el *ápate*, el engaño, el juicio de identificación ilusorio que hace correr el riesgo de ver colapsar la seguridad de toda identidad: el riesgo mismo de la locura<sup>431</sup>.

---

<sup>431</sup> «La philosophie a toujours condamné sans appel la production diabolique du simulacre qui suscite l'*apâté*, la tromperie, le jugement d'identification illusoire qui fait courir le risque de voir s'effondrer l'assurance de toute identité : le risque même de la folie», Sarah Kofman. *La mélancolie de l'art*, p. 27.

### 8.3. Víctima de la seducción fatal

Kofman, en esta ocasión recurre a Diderot y a su obra *Salons*<sup>432</sup> para comentar la reflexión que desarrolla a partir de los cuadros de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) *Le miroir cassé*<sup>433</sup> (El espejo roto) de 1763 y *Une jeune fille qui pleure son oiseau mort*<sup>434</sup> (Una joven chica que llora su pájaro muerto) de 1765. Lo fundamental aquí es que Greuze pinta en ambas obras una muchacha invadida por la melancolía. Con respecto a la primera pintura, la muchacha observa un espejo roto a sus pies; mientras, en la segunda, la muchacha parece melancólica por la muerte de su pájaro. La pregunta que cabe hacerse ante ambos cuadros es si se hallan en ese estado por la pérdida de su espejo y de su pájaro respectivamente. Kofman lo advierte: hacer esa pregunta es ir demasiado lejos. Si emerge este interrogante es porque la seducción y la fascinación desencadenan la especulación mediante la que contestar a esta pregunta y alcanzar cierto alivio ante el dolor profundo de las muchachas. Plantear estas preguntas es como interrogar a la muchacha pintada directamente sobre su pesar, a fin de cerrar la herida, la propia y la de la joven del cuadro. Con Kofman, hemos visto, que el arte no es la sede de lo real representado, sino el espacio en el que aparece el doble, *diabólicamente tramposo*. Por ello, la aparición de esta pregunta tipo, en última instancia, hace referencia a la pregunta por el sentido de la obra, considerándolo astutamente oculto gracias a un juego artístico, pero que encierra en sí secretos de El Espíritu, de la naturaleza: el significado de las cosas. Lo indignante del asunto, cuando nos revelan que esta pregunta muestra cierta ideología metafísica, dialéctica o teológica, es que hay que aguantar, soportar la indiferencia del cuadro. Es decir, tolerar que el desencadenante de la melancolía puede que haya sido un pájaro muerto o un espejo roto u otra cosa, y con ello, soportar que el interrogante no se desvanecerá. En otras palabras, el cuadro no guarda una respuesta unívoca, una solución al supuesto enigma que plantea, en su manifestación pues, «el cuadro no quiere decir nada»<sup>435</sup>. Es quien se pone ante él quien quiere decir algo acerca del cuadro que ofrece algo insoportable, inaprehensible, en una especulación infinita. Así, entre el orden figurativo al que pertenece el cuadro y el orden discursivo en el que se enmarca la elaboración del que se pregunta por el cuadro queriendo que este hable, hay un salto insalvable, pero, no porque nos falten las palabras o porque no se tengan, sino porque se dan en planos distintos, sin traducción total entre ellos y, por tanto, el sentido nunca se dará acabado y sin resto.

Al no haber traducción posible ni descubrimiento definitivo del figurar, entendido aquí como modo de decir de un cuadro, comenzamos toda una serie de reflexiones estéticas, sociológicas, psicoanalíticas, filosóficas... pero ninguna de ellas es el cuadro, ni es su finalidad. Digamos, de momento, que el cuadro no es que no quiera decir nada, sino que *no quiere nada*. Al apostar por esto, Kofman sitúa el cuadro en el lugar de la gratuidad absoluta, donde la finalidad no determina la obra ni su capacidad para representar, puesto que es pura inocencia. El orden figurativo está, tanto en el arte como en los sueños, a un nivel distinto del lenguaje de la ciencia o de la filosofía, de la dinámica consciente, *lógica* y

<sup>432</sup> Ante la dificultad de encontrar el texto en formato físico, optamos por remitir aquí a una versión digital de las obras completas facilitada por la Universidad de Oxford: Denis Diderot. *Œuvres complètes* [en línea]. Tomo X. París: Garnier, 1875. [Consulta: 03/01/2018] Disponible en: <https://archive.org/details/uvrescompltesde32unkngoog>

<sup>433</sup> *Ib.*, pp. 159 y ss.

<sup>434</sup> *Ib.*, pp. 230 y ss.

<sup>435</sup> «Un tableau ne veut rien dire», Sarah Kofman, *La mélancolie de l'art*, p. 22.

argumentativa. Por ejemplo, cuando uno trata en el diván un sueño, solo puede narrarlo, relatarlo, pero cualquier argumento o desarrollo más o menos pretendidamente racional que se haga no llega al nudo, al sentido del sueño, porque este es el que se escapará constantemente dado que no hay posibilidad de traducción total entre *escritura figurativa* —la del sueño o el arte— y la *escritura discursiva*, lo que convierte al análisis en interminable o a la historia personal en una *novela* neurótica. Sin embargo, tanto el análisis como la novela neurótica, la poesía o el relato de los sueños tienen un punto en común, a saber: el lenguaje polisémico y ambiguo, que implica ya la infinitud de sentidos y el desvío constante del significado original, el cual no será más que un momento mítico del desarrollo de la *especulación*. Una infinidad de sentidos que no hace más que ofrecer resistencia al discurso unívoco, científico.

Aunque hayamos dicho que el cuadro no será representante *fidedigno* de lo real, con ello no queremos decir que no se presente de manera deformada, bajo disfraz mediante desplazamiento. Retomando esto, lo que sí aparece en el cuadro, lo *aparente* remite a la melancolía y, como vimos a partir del análisis del ensayo de Freud, a la pérdida. No sabemos qué desencadenó la melancolía en esas muchachas pintadas por Greuze, pero sí que nos reflejan melancolía y, en tanto que tal, muestran una pérdida, aunque quede velada por la belleza y sensualidad del cuadro, que nos lleva a estar prestos a preguntar a sus modelos el motivo de su dolor.

En este punto, remitimos a *La mirada creadora. De la experiencia artística a la filosofía* de Ana María Leyra, dado que encontramos en este texto la puesta en práctica de esta actitud hacia las representaciones artísticas. Es, en este apartado, especialmente interesante la noción de «mirada creadora», pues a propósito del arte de Eisenstein, la autora escribe:

El artista Eisenstein crea un mundo, logra, a partir de unos hechos, que nosotros entremos en la dimensión estética, que seamos capaces de llevar a cabo un proceso por el que cada cosa, sin dejar de ser ella misma, es susceptible de una visión creadora. El mundo de la obra de arte se actualiza, pues, con la contemplación de cada uno. [...] La profundidad inagotable de la obra artística nos permitirá tantas interpretaciones como visiones humanas se detengan en ella; no la búsqueda de la verdad, sino la búsqueda de nuestra verdad, la de cada uno, en cada momento, comunicable y creadora<sup>436</sup>.

Nos parecen enriquecedoras estas palabras porque la mirada creadora se pueda dar por la melancolía del arte, por la herida sin posibilidad de sutura, hemorragia por falta de sentido definitivo. La posibilidad de estabilizar tal hemorragia es la creación, la mirada creadora, según Leyra, o la repetición creadora en Kofman. El cuadro, la escultura y demás representaciones artísticas no dicen nada, pero sí el sujeto que las crea, tanto quien da la forma, como quien las reforma con su mirada.

### 8.3.1. Arte: el espejo roto

La pérdida del sentido o de significado en el seno de la representación deja al arte sumido en la melancolía o, dicho de modo más preciso, aparece la melancolía en el arte cuando llegan a él los ecos de la pérdida, infinita e insuperable, ante lo cual caben dos lecturas. El hecho de que sean dos, deriva de que exista una *doble posibilidad*, pero no

---

<sup>436</sup> Ana María Leyra. *La mirada creadora*. Barcelona: Península, 1993, p. 81.

excluye que haya apertura para más, dado que precisamente, una de las posibilidades alberga en su seno la polisemia de sentidos.

Así, una de las posibles lecturas será la más común —la que lleva dominando *el sentido*, ostentándolo, pretendiéndolo cerrado más de dos milenios— denominada, además, por Kofman como «la más filosófica» y «la más psicoanalítica». Es destacable el hecho de que las separe por una diferencia de grado y no tanto de cualidad al introducir un adverbio ponderativo, por lo que podemos suponer que la *otra lectura* o su posibilidad no tiene porqué ser ajena a la manera de hacer filosófica o psicoanalítica. Esta lectura, «más filosófica» y «más psicoanalítica» para Kofman se caracteriza por intentar colmar el vacío de sentido —de la obra, relato o texto—, lo que implica, desde su perspectiva, «arrancar violentamente un secreto que guardaría silenciosa y púdicamente en reserva»<sup>437</sup>.

Kofman no dudará de calificar este discurso de «charlatán» (*bavard*), en cuyo desarrollo se oculta, se disimula el vacío, evitando la angustia que suscita la presencia de la ausencia —esto es de la herida, de la muerte—, intentando evitar el retorno de lo reprimido, la incertidumbre y la presencia del doble, evitando lo siniestro que deriva de todo ello. Esta cháchara está al servicio de llenar el silencio de la obra. Como vimos anteriormente con respecto al reproche de Freud hacia los entendidos y críticos de arte, hacia los estudios formales y las descripciones objetivas de la obra —interpretaciones, todas ellas, que pretenden poner el punto final al enigma que supone la obra—, dejan de lado la cuestión de lo abrupto del enigma que, ahora vemos, está íntimamente ligado al mutismo de la obra. El presupuesto teológico y metafísico que rige en estas pretensiones se alza sobre la posibilidad de homogeneizar perfectamente el orden figurativo y el discursivo, como si la traducción pudiera darse entre ambos niveles a través de un diccionario de signos y símbolos. Que hay traducción está claro, de hecho, en este trabajo aportamos numerosas traducciones que nos permiten el desarrollo de nuestra investigación, pero estas no quedan al margen del sujeto que las hace ni de los intereses que le mueven, los cuales las hacen aparecer en un terreno de singularidad absoluta, lo que implica que el resultado de la traducción diste bastante de lo perfecto, lo definitivo o lo universal, pues queda un resto que se evade de manera constante dada la distancia infinita entre textos. De hecho, pongamos por caso la poesía: si cupiera la posibilidad de la definición total y perfecta del amor, de la muerte, del sufrimiento, de la angustia, bastaría con que un solo poema lograra dar tal definición para poner fin al poetizar. Dicho de otra manera, si se pudiera apresar el sentido con una expresión artística como la poética, bastaría con un solo poema para poner fin a esta cadena interminable de significantes, representaciones, metáforas y desplazamientos. No obstante, lo que se da es *comunicabilidad*, más o menos funcional, que logra a duras penas transmitir un mensaje entre los participantes, pero en el momento en que se pudiera colmar el vacío o apresar el sentido definitivo, no cabría la posibilidad de una comunicación ulterior. Desde luego, pondría fin a la cháchara, entendiendo fin en tanto que destino de llegada y como acabamiento de su función. Frente a esta lectura, Kofman halla otra posibilidad para acercarse a la obra desde los textos mencionados de Diderot, con especial relevancia a partir del texto que corresponde al *Salón de 1765*, en el que Diderot se siente poderosamente atraído por el llanto de la niña con profunda melancolía. El autor se pregunta una y otra vez

---

<sup>437</sup> «arracher violemment un secret qu'il garderait silencieusement et pudiquement en réserve», *ib.*, p. 24

por el sufrimiento de esta muchacha, *alucinando* dirá Kofman, fantaseando el motivo, cayendo en el encanto de su delicia. Confiesa Diderot:

Tanto es así, que he aquí lo que recuerdo haberle dicho varias veces:  
«¡Pero, pequeña, vuestro [su] dolor es muy hondo, muy reflexivo! ¡Qué significa un aire soñador y melancólico! ¡Por un pájaro! No lloréis, estáis afligida, y el pensamiento acompaña vuestra aflicción. Vamos, pequeña, abridme vuestro corazón: habladme sinceramente; ¿es por la muerte de este pájaro por lo que os aisláis tan firme y tristemente en vos misma?... Bajáis vuestros ojos, no me respondéis. Vuestros llantos están a punto de hundiros. [...] ¡Eh! Dejadme continuar, ¿por qué me cerráis la boca con vuestra mano? [...] —¿Y si la muerte de este pájaro no fuera más que el presagio?... ¿Qué haré? ¿Qué seré? [...] —¡Qué locura! No temáis, pobre pequeña: no puede ser, no será<sup>438</sup>.

Por medio de sus divagaciones y extravíos trata de dar voz al cuadro, con hipótesis interpretativas, siempre abiertas, «en un espacio de indeterminación y de juego»<sup>439</sup>. Esta lectura es una lectura inocente por no estar sujeta a la finalidad. Kofman toma este texto como otra manera de hablar de lo que muestra la obra, que conlleva caer en la parodia o en la burla, al intentar establecer un diálogo con la bella niña del cuadro que conlleva soportar, al mismo tiempo, la posibilidad de que «esta niña llora otra cosa»<sup>440</sup> y que desemboca en el reconocimiento de que no se puede resolver el enigma, sino transitar por él, apoyándose en la ambigüedad y en la polisemia. Incluso, corriendo el riesgo de caer en la locura o en la alucinación, quebrando la ilusión del sentido. Desde este punto, el arte es un *espejo roto* en cuya superficie es imposible que aparezca un reflejo único y bien formado, sino que aparecerán múltiples imágenes deformadas, fragmentadas. La melancolía del arte o el arte en melancolía tiene que ver, precisamente, con que hay una pérdida de sentido o, mejor dicho, con que no hay un sentido dado de antemano que garantice que el arte sea un espejo fidedigno que pueda representar la gravedad y la profundidad de las cosas.

#### 8.4. Obra: serie de trazos diferenciales

El arte como «elemento referencial, mimético» quiebra cuando aparece la pérdida del sentido, cuando la identidad no está asegurada, cuando la metafísica se vuelve cuántica, cuando Dios ha muerto o cuando el nombre del padre ha quedado reemplazado por la voz del consumo desquiciado. Todo ello como manifestaciones de lo mismo, las cuales apuntan a la falta de sentido último o esencias en las cosas, que obliga a pensar desde nuevas perspectivas que hagan de esta ausencia de origen, de este significante que por sí mismo está desprovisto de significado, la base sobre la cual volver a plantear la tarea de enfrentarse a lo real. Que haya habido sentido o no, no es el objeto de esta tesis. Que lo haya y lo ignoremos o que lo imaginemos y no lo haya, tampoco. En cualquier caso, el juego del pensamiento radicalmente serio de Kofman sí lo es y aparece en este punto como la posibilidad de establecer coordenadas en la oscuridad más absoluta —en un espacio donde

---

<sup>438</sup> «cela est si vrai, que voici ce que je souviens de lui avoir dit à différentes reprises. « Mais, petite, votre douleur est bien profonde, bien réfléchie ! Que signifie cet air rêveur et mélancolique ! Quoi ! pour un oiseau ! Vous ne pleurez pas, vous êtes affligée ; et la pensée accompagne votre affliction. Ça, petite, ouvrez-moi votre cœur : parlez-moi vrai ; est-ce bien la mort de cet oiseau qui vous retire si fortement et si tristement en vous-même ?... Vous baissez les yeux ; vous ne me répondez pas. Vos pleurs sont prêts à couler. [...] Eh ! laissez-moi continuer ; pourquoi me fermer la bouche de votre main ? [...] — Et si la mort de cet oiseau n'était que le présage !... Que ferais-je ? que deviendrais-je ? [...] —Quelle folie ! Ne craignez rien, pauvre petite : cela ne se peut, cela ne sera pas ! », Denis Diderot. *Salon de 1765*, pp. 343-345.

<sup>439</sup> «en espace d'indétermination et de jeu», Sarah Kofman. *Mélancolie de l'art*. p. 29.

<sup>440</sup> «cette enfant pleure autre chose», Denis Diderot. *Salon de 1765*, p. 345.



no hay referencias—. El arte, por tanto, ya no se puede entender según Kofman como un lugar donde se *refleja* la verdad de las cosas, sino donde *aparecen* cosas. De hecho, de su texto se desprende que el arte moderno pone de manifiesto esta ruptura para con la pretensión de verdad racional en el arte. Reconocemos que tenemos nuestras dificultades con el adjetivo «moderno» dado que nos parece laxo y menos aclaratorio de lo que nos gustaría. Por el momento, diremos que se trata de aquel arte que no pretende representaciones que apunten a una referencia, apoyadas en cierta participación mimética con lo que representan (*Vorstellung*), sino en representaciones figurativas, que no tienen un referente con respecto del cual representar algo (*Darstellung*)<sup>441</sup>. Por esto mismo, Kofman afirma que en el arte ya no rige un «patrón» exterior a la obra, aboliendo de esta manera la jerarquía entre discursivo y figurativo, de ahí la siguiente afirmación: «[hay] una relación de similitud, una relación no ya de significante a significado, sino de significante a significante, opera una cadena sustitutiva sin fin, sin significado original, en un movimiento de reenvío indefinido de uno a otro»<sup>442</sup>.

Kofman pone como ejemplo de esta fractura la obra de René Magritte: *Ceci n'est pas une pipe*<sup>443</sup> (esto no es una pipa), en la que se rompe con el esquema obra-título de la obra, al arrastrarlo hacia el interior del cuadro, por lo que la palabra, aquello que ofrecía cierto sentido, formará parte del resto de elementos figurativos y, en consecuencia, se borra de su seno el *privilegio* derivado de ser el elemento más elevado que el resto por formar parte del orden discursivo —clasificador, denotativo, etc...—. Así, el valor del arte será antes figurativo que significativo, pues, recordemos, el cuadro *no quiere decir nada*, lo que, si significa algo, significa silencio, vacío. El arte, entendido desde el planteamiento de Kofman, se da en una serie o en un juego de *trazos diferenciales*, elementos figurativos que permanecen en el mismo nivel. Esta propuesta vuelve inútil cualquier criterio jerárquico, ya que solo habrá un nivel: el de la superficie. No obstante, que sea superficial no implica que sea irrelevante, sino, tan solo, que se presenta en la superficie. Por ende, tanto vale la frase «*ceci n'est pas une pipe*» que una pipa dibujada, porque el valor del cuadro no está en qué es una pipa o en la «pipeidad». Desde aquí, se vuelve más clara la estrategia de Kofman al plantear el asunto de la inserción del arte o de las artes en una jerarquía regida por el *valor* de verdad de sus integrantes. En esa pregunta que inauguraba el texto de *Mélancolie de l'art*, queda ahora inscrita la denuncia de esta función paradigmática desarrollada a partir de una concepción de imitación entre modelo —original— y copia. El problema que surge de posiciones que proponen la asunción de la falta de original, de significado o de esencia es la ineludabilidad del juego o de la serie de diferencias que vienen a dar expresión mediante *condensación y desplazamiento* en la obra, lo que supone que:

[...] cada uno de los objetos de la serie se encuentra desacralizado, no es más que un simple juego, el análogo no de una creación divina sino de uno de los innumerables «ensayos» de

<sup>441</sup> Recordemos las matizaciones que hicimos anteriormente en el capítulo dedicado a *L'enfance de l'art*, pp. 151 y ss.

<sup>442</sup> «rapport de similitude, un rapport non plus de signifiant à signifié mas de signifiant à signifiant, ouvre une chaîne substitutive sans fin, sans signifié originaire, dans un mouvement de renvoi de l'un à l'autre», Sarah Kofman. *Mélancolie de l'art*. p. 31.

<sup>443</sup> 1928-1929. Museo de Arte del Condado de los Ángeles, Colección privada.

la naturaleza que no obedece a ninguna finalidad, sino que obedece al azar y a la necesidad [Ananké]<sup>444</sup>.

Como vimos en *L'enfance de l'art*, la obra de arte en el estadio infantil-narcisista es el testimonio del crimen edípico: destronar-matar al padre y, por desplazamiento, a Dios, y dar un regalo a la madre —sustituto en Freud del falo y/o de un hijo—. Esto conlleva, a la vez, la concepción del artista como creador y como héroe. Desde esta nueva perspectiva, desde esta otra lectura que parte de la polisemia, estos *regalos* son manifestaciones en repetición cuya finalidad no es más que su expresión. Esto podría hacernos caer en el mutismo, en un silencio definitivo —en cierto estado melancólico— o, por el contrario, como sostiene Kofman de la mano de Nietzsche, podría hacernos reír con cierta complacencia del juego inocente, considerando al arte como doble originario, lo que dobla en el origen, torciendo y desviando de un original mítico, supuesto.

### 8.5. Del buen y del mal pintor

Otro aspecto notable para nuestro desarrollo del análisis minucioso de los textos de Diderot que realiza Kofman es la atención que presta a la pretensión de rigor, que ambos autores denuncian, derivada de la regla de imitación de la naturaleza imperante en la técnica artística. Este rigor se funda en la existencia de un correlato entre lo representado y el representante. En este sentido, destaca la autora, que la belleza y todo aquello que sean pequeños detalles que vengan a decorar la expresión rigurosa serán alteraciones despreciables desde el punto de vista racional<sup>445</sup>.

El buen pintor será el verdadero, el que pinta de verdad, el que trata de reproducir rigurosamente lo que representa sin la deformación de la belleza, ni de la ambigüedad, alejándose de todo aquello que contribuya a una suerte de desvío de la realidad. El buen pintor es aquel que no transforma, ni corrige, ni suple lo que falta; que pretende mostrar la realidad tal como es. Esto implica no embellecer el modelo, sino tan solo reproducirlo, por lo que el buen pintor sería, según las palabras de Diderot recogidas por Kofman, un «genio de la técnica». Frente a esto, el mal pintor será aquel que confunda los géneros —las confusiones aparecen, como apuntábamos anteriormente, en íntima relación con la locura—, y convierta la pintura en poesía, en lenguaje polisémico y confuso, sin someterse a un modelo y sin reproducirlo. El buen pintor no está bajo el efecto del delirio, no confunde ni géneros ni especies, no hace trampas, tan solo se mantiene fiel a la identidad de las cosas, limitándose a ver, sin emocionarse. Kofman, siguiendo a Diderot dirá que en la obra del buen pintor faltará la carne y la vida, como si solo mirase y amase cosas muertas. Será, precisamente, la falta de sensibilidad, de emoción —de retención de la pulsión— lo que permita este ejercicio de imitación, sin caer en la locura o en el delirio, es decir, teniendo el control de sí mismo<sup>446</sup>. Diderot establece cierta relación entre el comediante y el retratista, ligados ambos por la capacidad de imitación, propiciada por su insensibilidad y frialdad con respecto de sí mismos. Sin embargo, esta consideración entra en conflicto con las creencias comunes sobre el artista como un ser *dotado con una sensibilidad especial* y, tal vez, por

---

<sup>444</sup> «car chacun des objets de la série se trouve désacralisé, n'est plus qu'un simple jeu, l'analogie non d'une création divine mais d'un de ces innombrables « essais » de la nature qui n'obéit à aucune finalité mais au seul hasard et à la nécessité», *ib.*, p. 33.

<sup>445</sup> *Supra*, pp. 141 y ss.

<sup>446</sup> Cf. Sarah Kofman. *Mélancolie de l'art*, p. 46.

ello mismo, Kofman dedica este ensayo a analizar los textos de Diderot: esta sensibilidad especial, recaería en la capacidad flexible y plástica que tienen determinados individuos para ser impermeables a lo que ocurre en su interior y muy permeables a lo que perciben fuera, gracias a lo cual, su trabajo no será desviado, ni alterado por cuestiones que no pertenecen a *la realidad de las cosas*. En este sentido serían perfectas máquinas de calco.

Kofman, en este punto, contrapone la figura de Leonardo da Vinci, quien consideraba que la regla de imitación contribuía a no rivalizar con Dios —justamente por no ser *creadora*—; a la de Diderot que consideraba sacrílego imitar la creación divina y la búsqueda de perfección, propiciada por el deseo de querer ser Dios. Diderot en *Essais sur la peinture*<sup>447</sup> sostiene que la discordia entre el buen y mal pintor es la misma que la que hay entre la prosa y la poesía, entre la historia y el poema épico, con lo que podríamos llegar a afirmar que caben dos tipos de expresión distinta, como hemos venido diciendo, una figurada y otra discursiva, cayendo en una determinada dualidad. Ante esta situación, Kofman halla en Diderot una manera de salvar esa discontinuidad esencial, la oposición radical y la jerarquía entre ambos planos, en el reconocimiento de que todos los géneros se diferencian entre sí, no por una diferencia de naturaleza o de esencia, sino por una diferencia *gradual*. Desde esta perspectiva, una oposición total entre un género y otro resulta artificiosa, puesto que se trataría de desplazamientos y desarrollos que se acercarían por los recursos utilizados a un lado u otro, pero en el fondo, se trataría de lo mismo. Acerca de la naturaleza como modelo para el artista, encontramos el siguiente texto de Nietzsche:

La naturaleza, evaluada desde el punto de vista artístico, no es un modelo. Ella exagera, distorsiona, deja defectos. La naturaleza es *azar*. El estudio «según naturaleza» me parece un mal signo: delata sumisión, debilidad, fatalismo, —ese estar echado en el polvo ante los *petits faits* [hechos pequeños] es indigno de un artista *completo*. Ver *lo que es* — eso es propio de otra especie de espíritus, los *antiartísticos*, los que remiten a los hechos. Se ha de saber *quién* se es...<sup>448</sup>.

Nietzsche invita al artista a explorarse, a saberse. Desde luego no desde la logicidad que nos enseñó Descartes, ni desde la mirada penetrante de los psicólogos que *ven por ver* enredados en una perversa observación obscena. Se trata de mantenerse —aguantarse— en la superficie de las cosas a través de un ojo inocente que no trata de imponer su perspectiva, siempre derivada de cierta ideología que Kofman señala como:

[...] cómplice de la ideología de toda una sociedad que quiere imponer una cierta imagen de sus grandes hombres, una *bella imagen* que les inmortaliza y que puede servir de modelo —¿de ideal del yo? — a los hombres por venir<sup>449</sup>.

## 8.6. Catarsis

A pesar de lo expuesto con respecto a la gratuidad del arte —en el sentido de que no está sujeto a un *para qué*— no deja de ser el espacio en el que suceden cosas, por lo que, teniendo en cuenta los *efectos* en el individuo podríamos decir que cumple algunas funciones, pero estas no determinan ni su fin ni su sentido. Kofman mantiene que el arte

<sup>447</sup> Denis Diderot. *Essais sur la peinture* [en línea]. París: Buisson, 1795. [Consulta : 05/01/2018] Disponible en: [https://archive.org/details/gri\\_000033125010886956](https://archive.org/details/gri_000033125010886956)

<sup>448</sup> Friedrich Nietzsche. Incursiones de un intempestivo. «El crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo». O. C. Vol. IV. Madrid: Tecnos, 2016, §7, p. 658.

<sup>449</sup> «complice de l'idéologie de toute une société qui veut imposer une certaine image de ses grands hommes, une *belle image* qui les immortalise et qui puisse servir de modèle — d'idéal du moi ? — aux hommes à venir», Sarah Kofman. *Mélancolie de l'art*, p. 69.

cumple una función catártica, entendida en sentido aristotélico como descargas que equilibran, como remedio y como purga. Lo llamativo aquí es que esta catarsis no solo se da en el teatro, sino que puede detectarse en todo *fármaco*, y como tal, la filosofía, y con esto señala que también «lo especulativo» y lo «teorético», tienen *función catártica*.

[la] bella imagen apolínea es la que logra volver tolerable lo intolerable: la muerte, el sufrimiento, los equívocos del destino — en una palabra, lo dionisiaco. Apolo *sauterios*, el dios salvador, figura y doble de Dionisos, triunfa sobre su hermano enemigo, bebe su sangre hasta la última gota, pues por su máscara luminosa y cegadora él trae la serenidad. Cura a aquellos que han osado lanzar sus miradas hacia los abismos profundos de la madre naturaleza. Solo la figura artística de Medusa es capaz de triunfar sobre la Medusa horrible, despojada de todo velo: Medusa no pudo morir más que contemplando su propia imagen en el espejo cargado por Perseo. Ahora bien, lo que muestra Nietzsche es que la filosofía, desde Sócrates, por su propia vía, la de los conceptos, posee el mismo *querer* que la tragedia: curar la mirada herida controlando las contradicciones del devenir por la invención de estas ficciones salvadoras que son el Ser, la Sustancia, el Sujeto, la Cosa en sí, etc. La filosofía *dobra* la naturaleza de un mundo creado a *imagen* del hombre que le permite soportar lo insoportable; ella juega el mismo papel catártico que la tragedia<sup>450</sup>.

Como dijimos anteriormente, la belleza logra ocultar lo insoportable o todo aquello que desencadenaría la angustia, tal como lo haría la muerte, la *equivocidad*, el doble... lo *dionisiaco*. De esta manera, la imagen bella será una «máscara luminosa» que permite la calma, la serenidad, que oculta, vela, lo inquietante. Es interesante que Kofman emplee el verbo «curar» (*guérir*) para designar la función de lo apolíneo aquí: la bella imagen curará la mirada dañada, herida (*blessé*) por la visión de los abismos profundos de la madre naturaleza. Es destacable que los «abismos profundos» de Dionisos sean también de la madre naturaleza —de la madre—. Kofman no lo relaciona aquí directamente con lo femenino, pero utiliza otra de las figuras bajo la cual se ha venido haciendo referencia a aquello sin límite y brutal de lo femenino. La que paraliza según se posa la mirada en ella: Medusa. Siendo siempre problemático *querer ver* más de la cuenta porque hiere, el riesgo está en la muerte o en la locura —confusión— o en la parálisis —catalepsia—. El peligro es *querer ver* en las profundidades de lo femenino, es decir, lo que permanece oscuro, donde no caben la diferenciación ni la identificación y, por tanto, donde no caben las cosas. Apolo *sauterios*, la especulación, el delirio de la luz y de la razón acudirá con sus nombres y sus categorías, con sus jerarquías al auxilio de la curiosidad mortífera, del arriesgado *querer verlo todo*, que se transformará en *querer saberlo todo*. Así pues, frente al impotente y peligroso *querer ver* que produce heridas, hendiduras, marcas, a través de la bella máscara (ya sea construida a partir de imágenes o de conceptos) se *cura* la mirada atrevida, convirtiéndola en impúdica, tal vez, en el afán por obtener calma y serenidad, al potenciar el *querer saber*, pero como un *querer saberlo todo*, adentrándose en las oscuridades con un

---

<sup>450</sup> «[la] belle image apollinienne peut parvenir à rendre tolérable l'intolérable : la mort, la souffrance, les équivoques du devenir — en un mot, le dionysiaque. Apollon *sauterios*, le dieu sauveur, figure et double de Dionysos, triomphe de son frère ennemi, boit son sang jusqu'à la dernière goutte, car par son masque lumineux et aveuglant il apporte la sérénité. Il guéri ceux qui ont osé jeter leurs regards dans les abîmes profonds de la mère-nature. Seule la figure artistique de la Méduse est capable de triompher de la Méduse horrible, dépouillée de tout voile : Méduse n'a pu mourir qu'en contemplant sa propre image dans le miroir tendu par Persée. Or ce que montre Nietzsche c'est que la philosophie, depuis Socrate, par sa propre voie, celle des concepts, possède le même *vouloir* que la tragédie : guérir le regard blessé en maîtrisant les contradictions du devenir par l'invention de ces fictions salvatrices que sont l'Etre, la Substance, le Sujet, la Chose en soi, etc. La philosophie *doubl*e la nature d'un monde créé à l'*image* de l'homme qui lui permet de supporter l'insupportable ; elle joue le même rôle cathartique que la tragédie», *ib.*, p. 75.

báculo luminoso que las aleje. Pero alejar lo oscuro, alejar las sombras, no es dominarlas, sino evadirlas.

Los conceptos de «catarsis», «tragedia» e, incluso de «filosofía», son problemáticos por la complejidad que encierran, además de por la posibilidad de perspectivas desde las que abordarlos; dejando al margen, por otro lado, la cuestión de que sean conceptos del griego o de lo griego y, por lo mismo, reconociendo un uso *impropio* de los términos, porque no pertenecemos a lo griego y no tenemos manera de hacerlo. Lo griego solo nos pertenece en la medida en que lo *transformamos* y lo *traducimos* para nosotros. Aquí, por el momento, optamos por un sentido laxo y general, el contexto para «catarsis» y «tragedia» lo apoyaremos en el planteamiento de Aristóteles recogido en su *Poética*. De otra manera, abordar esta cuestión, recogiendo otras lecturas y posiciones con respecto a estos conceptos, desviaría nuestra investigación sobre el pensamiento de Sarah Kofman, a pesar de ser conscientes de la riqueza que pudiera aportar abrir esta cuestión.

En el desarrollo de la tragedia ocurre la catarsis, algo que *alivia* al espectador, al dar el medio por el cual liberar ciertas *pasiones* (pulsiones) al provocar en él emociones mediante la representación le permite la descarga de la tensión. También podemos entender catarsis como purgación, purificación de algo impuro, miasma, bajo, nocivo. A propósito de la educación en la «ciudad ideal», en la *Política*, dice Aristóteles: «la música debe practicarse no a causa de un solo beneficio, sino de muchos (pues debe cultivarse con vistas a la educación y a la purificación[catarsis]»<sup>451</sup>, en nuestra edición manejada de Gredos, traducida por Manuela García Valdés, encontramos *Kátharsis*, traducido como «purificación», «purga», y las menos de las veces por la adaptación castellana de «catarsis». Unas líneas más tarde Aristóteles relaciona a través del canto religioso curación y purificación<sup>452</sup>, lo que puede hacer pensar que Kofman al utilizar «curar» en su texto, esté remitiendo a esta función sanadora y purificadora de la bella imagen como bella representación que logra la descarga, la purga. En la *Poética*, el término «catarsis» aparece vinculado a la definición de tragedia:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones<sup>453</sup>.

La imitación de la acción es la fábula<sup>454</sup>, mientras que el *mythos* es el relato, la composición de los hechos y la tragedia será la imitación de acciones, de una vida y de la felicidad e infelicidad que hay en ellas<sup>455</sup>. Esta *imitación* provocará la compasión y el temor, emociones intrínsecas a la estructura de la tragedia, hasta el punto de que, si la representación no causa temor, nada tendrá que ver con la tragedia: «Y los que mediante el espectáculo no producen el temor, sino tan solo lo portentoso, nada tienen que ver con la tragedia; pues no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio»<sup>456</sup>. Este placer que le es propio a la tragedia es una mezcla entre alegría y tristeza,

<sup>451</sup> Libro VIII, 1341b, 35-40.

<sup>452</sup> *Ib.*, 1342a 10.

<sup>453</sup> 49b, 24 y ss.

<sup>454</sup> *Supra*, p. 92.

<sup>455</sup> *Cf. ib.*, 1450a, 15 y ss.

<sup>456</sup> *Cf. ib.*, 1453b, 9-12.

placer y dolor, resulta sorprendente que la fábula contribuya a producir ambos afectos. En el escenario —espacio *preparado* para la representación— aparece lo que en la cotidianidad provocaría verdadero horror, volviéndolo soportable por medio de la representación que imita la acción. Kofman dirá que esta estructura mimética que Aristóteles detecta en la tragedia es la misma que articula a la filosofía especulativa, basándose en que ambas permitirían purificar lo nocivo, volver tolerable lo que no lo es, vendar las heridas, tapar el agujero, velar la pérdida, lo que conlleva, además, dominar la amenaza de la muerte, de lo real —la mirada de Medusa—. En este sentido, tanto tragedia como filosofía protegen de la locura y de la muerte, hacen de defensa de escudo ante lo real. El arte representativo, la especulación y la tragedia, no permiten ver el estado de melancolía del arte, la inmolación del sujeto, la pérdida del objeto.

## 9. La belleza, efecto de artes mágicas o diabólicas

En este capítulo trataremos de abordar la formulación kofmaniana de «impostura de la belleza», relevante desde las primeras publicaciones que podemos encontrar en su recorrido. Sin embargo, rompe la cronología de publicaciones, dado que aborda esta noción en su última obra<sup>457</sup>. Un libro publicado de manera póstuma y que implosiona cualquier intento de clausura del pensamiento de Kofman. En nuestra investigación, que trata de ser lo más clara posible, consideramos fundamental injertar este título en la mitad de nuestro recorrido, dada la importancia fundamental que tendrá entender el concepto de «impostura» y el concepto de «belleza» y todo ello en el conjunto formulado como «impostura de la belleza». En *L'imposture de la beauté* encontramos dos textos cuyo análisis es de importancia radical para nuestro propósito, a saber: *L'imposture de la beauté: L'inquiétant étrangeté du Portrait de Dorian Gray*, d'Oscar Wilde (*La impostura de la belleza: Lo siniestro del Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde), y *Un autre Moïse, ou la force de la loi* (Otro Moisés o la fuerza de la ley). En ambos la impostura de la belleza es clave para comprender el mecanismo que permite a la vez que opera en la construcción y mantenimiento de un relato, un relatar atravesado por la economía pulsional.

Para comenzar nuestra andanza detallamos que por «impostura» podemos entender 'hipocresía', 'duplicidad', 'fraude', 'usurpación' o 'engaño'. En el *DRAE* figura como significado 'imputación falsa y maliciosa', y como segunda acepción encontramos 'fingimiento o engaño con apariencia de verdad'. Entonces, la impostura de la belleza es algo que la belleza hace: hace impostura, hace hipocresía, hace duplicidad, hace fraude. Usurpa y engaña. Habremos de ver qué usurpa y cuál es el motivo por el que engaña. En específico, como ya indica el subtítulo del primer ensayo al que hemos remitido de Kofman, la belleza y la impostura, o sea, el fingimiento o engaño de la belleza con «apariencia de verdad», está en íntima relación con lo siniestro. Para mostrar este vínculo Kofman propone su particular lectura, análisis y, cómo no, su reescritura a partir de la novela de Oscar Wilde de 1890. El segundo ensayo que aparece en el texto que estudiaremos ahora, lo abordaremos en el capítulo doce «La ambivalencia de la ley» de nuestra exposición.

### 9.1. La belleza encantada o encantadora: Dorian Gray

Dorian Gray es bello. Es perfectamente bello en su *juventud*. La perfección física aparece acompañada de las excelencias de la moral, a saber: sinceridad, candor, ingenuidad, reunidas todas bajo el aura de la pureza. Niño que no ha sido presa de las pasiones humanas, hasta la toma de consciencia de su mortalidad, a través del verdadero protagonista de esta novela, a través del retrato, según el planteamiento de Kofman. La relación entre ambos no es mimética, de representado —Dorian— y representante —retrato—, luego, no es de real y copia, sino que Kofman, apoyándose en la novela, dirá que se trata de una relación de «simpatía»<sup>458</sup>. Por simpatía podemos entender cierta inclinación entre personas o hacia

<sup>457</sup> Sarah Kofman. *L'imposture de la beauté*. París: Galilée, 1995.

<sup>458</sup> «For a moment he thought of praying that the horrible sympathy that existed between him and the picture might cease», Oscar Wilde. *The Uncensored Picture of Dorian Gray*. Nicholas Frankel (ed.), Cambridge: Harvard University Press, 2012, p. 135 «Por un momento, él pensó rezar para que pudiera cesar la horrible simpatía que existía entre él y el retrato», trad. propia.

cosas y animales, que implica cierta atracción y agrado. En el sentido mágico se trata de una relación de «influencia mágica» donde los que se hallan bajo el influjo se convierten en dobles los unos de los otros. El término «simpatía» aplicado a la magia remite a prácticas como la alquimia o la magia homeopática bajo la premisa de que «lo similar causa lo similar», es decir, los elementos que son simpáticos entre ellos darán lugar a otros elementos también simpáticos a ellos, esto es, afines, similares, por lo que remite a cierto compartir a través de la íntima vinculación entre elementos de distintos cuerpos unidos por su naturaleza afín. Como ejemplo encontramos el ungüento o polvo simpático, famoso en la Europa del siglo XVII<sup>459</sup>, del que se decía que cuando alguien era herido, si se aplicaba el ungüento al arma y sobre la herida o sobre la venda, pero en cualquier caso entre elementos relacionados, enlazados, vinculados, se curaba. El arma que tenía la sangre del herido y el polvo aplicado, por *simpatía*, por proximidad y afinidad entre el elemento herido y el que hiere, sanaba la herida a distancia. Esto resuena en algunos de los significados atribuidos a «simpatía» que se utilizan en el campo de la biología —relación entre órganos que no tienen por qué estar en conexión directa en la que se da actividad fisiológica entre ellos— o de la física —la simpatía se da cuando entre dos cuerpos o sistemas el comportamiento de uno induce el del otro—. Otra acepción que hemos de mantener presente a lo largo del análisis del texto de Kofman proviene del ámbito de la música, pues se dice de una cuerda que resuena por sí misma cuando se ha hecho sonar otra, lo que implica de alguna manera esa acción a distancia a la que remitimos anteriormente.

Así, la simpatía que se muestra en el texto de Kofman entre retrato y retratado tiene que ver con su poder oculto: el de unir o hacer converger a los afines, a lo igual que se corresponde entre sí. Según lo dicho, entonces, entre retrato y Dorian hay una relación de implicación, de simpatía, en la que se constituyen cada uno de ellos a partir del otro. Lo que convierte a ambos en dobles, tomando como punto de partida la similitud, la atracción y la afinidad que permite que se impliquen mutuamente. No obstante, nuestra autora recuerda que hubo un tiempo en el que entre representante y representando no se daba una relación en la que ambos doblaran al otro, sino que había un vínculo basado en la *buena mimesis*, donde no había afinidad simpática, sino esencial: se trataba de *mimar* lo que eran las cosas. El retrato de Dorian es el regalo de uno de los personajes, el pintor mismo de la obra, que trae estos ecos de la buena *mimesis*, en la exposición del propósito que tiene para él pintar a Dorian: plasmar de manera indefinida la belleza y la inocencia del muchacho, inmortalizar su esencia. Sin embargo, el cuadro mostrará que no tiene esencia ninguna, salvo la de *devenir* otra cosa.

## 9.2. Ágalma de Dorian

Comencemos por detallar que la palabra griega «ágalma», ἄγαλμα<sup>460</sup>, podemos traducirla por ‘ornamento’, ‘objeto precioso’, ‘motivo de orgullo’, ‘adorno’, ‘joya’, y por

---

<sup>459</sup> Cf. Thomas Joseph Pettigrew. «Sympathetical cures». *Superstitions Connected with the History and Practice of Medicine and Surgery*. London: John Churchill, 1844, pp. 157-167. También de Carlos Solís. *La medicina magnética: del ungüento armario al polvo simpático de Kenelm Digby*. Madrid: FCE, 2011. Remitimos, además, al estudio: Christia Mercer «Seventeenth-Century Universal Sympathy». Eric Schliesser (ed.). *Sympathy: A History*. Oxford: Oxford University Press, 2015, pp. 107-113.

<sup>460</sup> El desarrollo que aquí presentamos se apoya en la entrada correspondiente a «ἄγαλμα» que aparece en la primera edición digital del *Diccionario Griego-Español (DGE)*, proyecto desarrollado por el Instituto



extensión, también se encuentra en los textos con el sentido de ofrenda o regalo para los dioses. En consecuencia, es algo que se ofrece, que se da, precioso, brillante, que adorna y da orgullo, relacionado con lo divino. También designa una imagen o estatua del culto de un dios, una representación venerada y respetada, y a veces, de figuras humanas, llegando incluso a aludir a imágenes cristianas como ídolos.

En *El Banquete* de Platón se describe a Sócrates como lleno de ágalmas, igual que las estatuas de los silenos que eran huecas y en su interior se hallaban pequeñas joyas u otras figuras de dioses. Por otro lado, encontramos en el discurso de Alcibiades dedicado a Sócrates<sup>461</sup>, la comparación entre este y el talentoso sileno Marsias, pues ambos encantan en el sentido de que hechizaban a los hombres, el primero con las palabras y el segundo, con su flauta. Siguiendo su discurso, Alcibiades presenta a Sócrates como una imagen que lo acerca al sileno: «de ello está revestido por fuera [de ignorancia], como un sileno esculpido, más por dentro, una vez abierto, ¿de cuantas templanzas, compañeros de bebida, creéis que está lleno?»<sup>462</sup>, como las figuras del sileno —silenos esculpidos— que en su interior contienen joyas. Prosigue: «no sé si alguno ha visto las imágenes de su interior. Yo, sin embargo, las he visto ya una vez y me parecieron que eran tan divinas y doradas, tan extremadamente bellas y admirables»<sup>463</sup>. Lacan, como es sabido, en su seminario *La transferencia*<sup>464</sup>, utilizará este concepto vinculado al «objeto a» en su particular lectura de *El Banquete* de Platón. Kofman no hace referencia a este comentario, por lo que, nos limitaremos a acudir al texto platónico para rescatar algunas resonancias que nos servirán para nuestro análisis de la reescritura de *El retrato de Dorian Gray* elaborada por nuestra autora.

Volviendo a las resonancias de la palabra «ágalma» que, alejada de sentimientos religiosos, en contextos más materiales se traduce por ‘estatua’, ‘escultura’ o ‘imagen’, (y, en esta dirección, apuntamos también a ‘imagen mental’ o ‘signo jeroglífico’) puede traducirse por ‘representación’ o ‘figura’, pero no necesariamente escultórica, sino que puede ser una pintura, retrato o dibujo. Por último y en consonancia con ello, la ágalma de una persona puede ser su viva imagen, o sea, su doble; su modelo o, incluso, su cuerpo o cadáver. En relación con este último punto, el ágalma de Dorian Gray será su retrato, pintado por el artista Basil que, bajo la inocente y pura belleza del muchacho, ve algo escondido, una espléndida joya, que da sentido a su vida y a su arte, algo que le atrae profundamente, le enamora y le hace perder la razón. Encontrar el brillo de esta joya supone el inicio de una búsqueda en Dorian de aquello que mantiene fascinado al pintor, de aquello que le ha robado el alma. En este sentido, supone el comienzo de una búsqueda de lo que le acosa y enajena; que le lleva a confundir los límites entre el original y la copia en su ejercicio diabólico de *mimesis*, que, como vimos, le convierte en el rival mismo de Dios; en un vampiro que pinta con sangre, con vida, aquello que no la tiene. Kofman tomará este triángulo entre retrato, Dorian y Basil como ejemplo de la búsqueda de la «belleza ideal»

---

de Lenguas y Culturas del mediterráneo y Oriente Próximo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC. Puede consultarse a través del siguiente enlace:

<http://dgc.cchs.csic.es/xdgc/%E1%BC%84%CE%B3%CE%B1%CE%BB%CE%BC%CE%B1>

<sup>461</sup> Kofman estudiará detalladamente la figura de Sócrates, dibujada a través de Platón, Hegel, Kierkegaard y Nietzsche, en su texto publicado bajo el título de *Socrate(s)*. París: Galilée, 1989.

<sup>462</sup> Platón, *El Banquete*, 216d, 5-9.

<sup>463</sup> *Ib.*, 216e, 2-9.

<sup>464</sup> *Seminario 8*. Buenos Aires: Paidós, 2008, pp. 161 y ss.

que emprende el artista, quien trata de *hacerla realidad* en el lienzo, suscitada, provocada por la «belleza sensible» de Dorian. Esta belleza ideal es una belleza inalterable, eterna, marmórea; a partir de la belleza sensible, que se marchita, cuyo destino es el declive. Por lo que, nos parece, el tercer elemento logra reunir en su seno ambas bellezas: la belleza inalterable que muestra la obra de arte que oculta el devenir, la muerte, lo marchito y lo efímero: a partir de la sensible crea una máscara que la oculta, efecto de un pacto diabólico como *impostura de la belleza*. El cuadro de Dorian mostrará el deterioro, pero, será a condición de que Dorian mismo se convierta en obra de arte. La belleza ideal e inmutable, perfecta, tomará su cuerpo.

### 9.3. Doble toma de conciencia de Dorian

La belleza que percibe Basil es plasmada de manera extraordinaria en el retrato. Se trata de una obra que exhibe aquello que el pintor suponía oculto en Dorian. El joven muchacho queda atrapado por la belleza que Basil logra mostrar, sin ser consciente de que era a imitación de la suya. Lo atrapa, queda fascinado y absorto, fuera de sí en el retrato<sup>465</sup>. En la novela, con respecto a esta suerte de hechizo, leemos:

Dorian no contestó, pasó lánguidamente frente a su retrato y se volvió hacia él. Cuando lo vio, retrocedió y sus mejillas se sonrojaron por un momento con placer. Una mirada de júbilo apareció en sus ojos, como si se hubiera reconocido a sí mismo por primera vez. Se quedó de pie allí, inmóvil y maravillado [...] El sentido de su propia belleza llegó a él como una revelación<sup>466</sup>.

Según Kofman gracias a la intervención de otro personaje, Lord Henry, Dorian será capaz de reconocer lo que presenta el cuadro como imagen de *su belleza*, dado que el Lord le hace percatarse del parecido extraordinario entre ambos. Son las palabras de Lord Henry, entonces, las que permiten la escena de Dorian Gray contemplándose en el cuadro y tomando conciencia de su belleza. Kofman leerá aquí que el doble de Dorian, lo desdoblado de él que parece en el cuadro, es conjurado, en un principio por el propio Lord Henry, quien hace del lienzo un espejo privilegiado. Un espejo magnífico y *fatídico* que presenta un doble perfecto, inmutable, eternamente bello, a la vez que expone a Dorian a su hado. Es decir, le revela el paso del tiempo, la vejez, la caducidad, la decadencia, de su belleza y de su juventud. Leemos el pasaje:

[...] había venido Lord Henry con su extraño elogio de la juventud y la terrible advertencia sobre su brevedad. Eso lo turbó en el momento y ahora, contemplando la sombra de su propia belleza, las descripciones tomaron plena realidad dentro de él. Sí, un día su rostro se arrugaría y se marchitaría, sus ojos se apagarían sin color, y la gracia de su figura quedará quebrada y deforme.

---

<sup>465</sup> Ese retrato se presenta como un espejo, como un reflejo a Dorian, a la manera del reflejo de Narciso en el agua. Al respecto remitimos a la siguiente reflexión: «la imagen del espejo habla de una determinada forma de contemplar: contemplar la belleza exige partir de la posesión previa de aquello a lo que se aspira y recorrer un camino que, pasando por la muerte, por la radical transformación del contemplado, dará lugar a la creatividad, a la producción de algo que ya no es Narciso, sino la flor que lo representa», Ana María Leyra, *La mirada creadora*. Barcelona: Península, 1993, p. 136. En el caso de Dorian Gray, veremos como no hay transformación en el que contempla, pero sí en lo representado, en virtud de un pacto diabólico que evita tanto el recorrer un camino, pasar por la muerte y, por tanto, impide la transformación del contemplador —Dorian—.

<sup>466</sup> «Dorian made no answer, but passed listlessly in front of his picture and turned towards it. When he saw it he drew back, and his cheeks flushed for a moment with pleasure. A look of joy came into his eyes, as if he had recognized himself for the first time. He stood there motionless, and in wonder [...] The sense of his own beauty came on him like a revelation» Oscar Wilde, *The Uncensored Picture of Dorian Gray*, p. 81.

El escarlata desaparecería de sus labios y el oro sería robado de su cabello. La vida que moldearía su alma estropearía su cuerpo. Se volvería innoble, horrible y tosco<sup>467</sup>.

A pesar de que anteriormente habían hecho cumplidos y lanzado piropos a Dorian, será en el momento en el que se contempla a sí mismo en el cuadro cuando vea aquello que hacía suspirar a otros. Lo que trata de señalar Kofman aquí, no es tanto el poder de la mirada o el reconocimiento en virtud de la mirada, como el poder de las palabras que libidinizan, que erotizan a Dorian, que le tocan en lo más profundo y le producen una sacudida que le sonrojará ante el cuadro: «Ese hombre bello es él». Un momento de júbilo y de placer no exento de una punzada de angustia: «Esa belleza es eterna y yo soy un hombre mortal». Así, al mismo tiempo, este espejo que le dobla, le posibilita la afirmación narcisista: «eres bellísimo», «eres perfecto», «tu belleza es sublime», que se revela simultáneamente como su sentencia de muerte: «la perderás», «no serás nada», «muere tu belleza —juventud—, luego tú morirás». Por ello, al hilo de la reflexión de Kofman podemos interpretar que, incluso antes de que el retrato de Dorian comience a mostrar la vejez y la decadencia, la putrefacción de su cuerpo y de su alma, ya lleva en su seno la muerte. Por consiguiente, lo que podía haberse situado como objeto fetiche perfecto —lo que haría funcionar las cosas ocultando el *ser en falta*, velando la muerte— se convierte en un cuadro siniestro y como tal, disfuncional, ya que revela aquello que debía permanecer oculto a la conciencia. En el siguiente pasaje de la novela encontramos cierto matiz que apunta a esta doble revelación que propician o invocan las palabras de Lord Henry, convirtiéndose él mismo en indicio de muerte:

[Dorian Gray] no podía evitar que le gustase ese hombre joven, alto y gracioso [...] Pero sentía miedo de él y se avergonzaba por ello. ¿Por qué había dejado que un extraño [como Lord Henry] le revelara a sí mismo? Había conocido a Basil Hallward hacía unos meses, y su amistad nunca le había alterado. De repente, alguien había aparecido en su vida para revelar su misterio. Y, sin embargo, ¿qué había en eso que pudiera asustarle? Él no era un colegial ni una niña. Era absurdo tener miedo<sup>468</sup>.

Kofman, en esta dirección, acerca la figura de Lord Henry a la de la serpiente seductora del paraíso, que mediante sus palabras hipnóticas pone en juego vida y muerte, seducción y temor al mismo tiempo, mientras que cautiva por halagos y argucias. Por otro lado, Lord Henry con esta revelación, saca a Dorian de la tierna pureza, haciendo que en él crezca un violento deseo de saber, así escribe la autora:

[Lord Henry] se las ingenia para hacerle degustar la fruta prohibida del árbol del conocimiento. Como en el *Libro del Génesis* parodiado, la escena primitiva de la seducción pasa,

<sup>467</sup> «had come Lord Henry, with his strange panegyric on youth, his terrible warning of its brevity. That had stirred him at the time, and now, as he stood gazing at the shadow of his own loveliness, the full reality of the description flashed across him. Yes: there would be a day when his face would be wrinkled and wizen, his eyes dim and colourless, the grace of his figure broken and deformed. The scarlet would pass away from his lips, and the gold steal from his hair. The life that was to make his soul would mar his body. He would become ignoble, hideous, and uncouth», *id.*

<sup>468</sup> «He could not help liking the tall, graceful young man [...]. But he felt afraid of him, and ashamed of being afraid. Why had it been left for a stranger to reveal him to himself? He had known Basil Hallward for months, but the friendship between them had never altered him. Suddenly there had come some one across his life who seemed to have disclosed to him life's mystery. And, yet, what was there to be afraid of? He was not a schoolboy, or a girl. It was absurd to be frightened», *ib.*, p. 77.

en efecto, en un jardín —el de Basil [...] un jardín de las delicias, colmado de árboles, rosas y lilas, de madre selvas<sup>469</sup>.

La imagen del jardín repleto de flores y exuberancia hace alusión a la voluptuosidad del deseo despertado por Lord Henry, un deseo anteriormente silenciado en Dorian, pero que a partir de la amistad con Lord Henry no hará más que aumentar sin medida. Una voluptuosidad condenada. Así, cada elogio de Lord Henry, perverso y jubiloso, ante la belleza del retrato, inmortal y eterno, despierta los celos y las envidias de Dorian. Él fue quien le «abrió los ojos», de hecho, haciendo a Dorian víctima de su hechizo o influencia simpática, como dirá Kofman. Si se puede establecer esta relación simpática es porque se ponen en conexión dos elementos similares, como decíamos al principio de este capítulo, pero no será tan evidente como parece, pues Kofman no pone en relación (o no solamente) el retrato y a Dorian, sino que establece entre el cuadro como revelación de belleza y de muerte un vínculo intenso y simpático con algo del pasado de Dorian, algo que es secreto, quizá escondido en su infancia. Es decir, con algo que se halla bajo represión, que encuentra su oportunidad de liberarse, de descargarse gracias a esta escena de *seducción diabólica*, como la denomina Kofman. Si acudimos al texto de la autora leemos:

Una «influencia» [una simpatía] solo puede darse cuando logra y despierta una cuerda secreta que Dorian había sentido solamente vibrar en otro tiempo, en su infancia, sin comprenderlo. Ella le haría tomar consciencia de lo que él mismo era sin saberlo, de lo que él podía convertirse: un ser repleto de pasiones y de deseos que no había podido lograr hasta ahora nada más que en sueños, y que las prohibiciones morales y religiosas de la sociedad puritana habían mantenido reprimidas, castradas<sup>470</sup>.

La fuerza seductora de Lord Henry cautiva al joven Dorian y le fascina con sus palabras encantadoras, como haría el Sócrates sileno de Alcibíades. Palabras que empujan a Dorian hacia su deseo. Unas palabras cuyo poder no es el de representar lo que es, ni tampoco el de contener o manifestar verdad o falsedad. Las palabras no dicen nada del mundo, sino que lo crean figurándolo, pues no describen un original preexistente, sino que lo crean *mágicamente*, por *simpatía*, uniendo elementos afines. Las palabras seducen mediante relaciones de *afinidad* entre lo que ellas vehiculizan y lo que hay en cada sujeto. Se produce la fascinación y se logra captar toda la atención, esto es, hechizar o encantar, despertando lo *familiar*.

Dorian, cual Adán en el paraíso, un niño antes del pecado, se ignoraba, no se había reconocido, no había sido golpeado por la ambivalencia vida-muerte, juventud-vejez, representación-realidad. Con la aparición del doble y la del juego de la duplicidad, Kofman introduce la pulsión de muerte freudiana en el caso del joven Dorian ignorante de su belleza, que hacía uno consigo mismo, cándido, inmaculado; lo que dará lugar, espacio, para la aparición del Dorian *que sabe*, del pecador, del consciente, del agujereado. Con respecto de Dorian como pecador, diremos que Kofman sostiene firmemente que la transgresión viene

---

<sup>469</sup> «Il s'ingénie à lui faire goûter le fruit défendu de l'arbre de la connaissance. Comme dans le *Livre de la Genèse* parodié, la scène primitive de la séduction se passe en effet dans un jardin – celui de Basil [...] un jardin de délices, plein d'arbres, de roses et de lilas, de chèvre-feuilles», Sarah Kofman. *L'imposture de la beauté*, p. 17.

<sup>470</sup> «Mais une “ influence ” ne peut jouer que parce qu'elle atteint et éveille une corde secrète que Dorian avait senti seulement vibrer auparavant dans son enfance sans véritablement le comprendre. Elle lui fait prendre conscience de ce qu'il était lui-même sans le savoir, de ce qu'il pourrait réellement devenir : un être plein de passions et de désirs qu'il n'avait pu jusqu'alors qu'accomplir rêver et que les interdits moraux et religieux de la société puritaine avaient maintenus refoulés, châtres», *ib.*, p. 18.

posibilitada por las palabras que provocan que Dorian sea impactado por la ambivalencia ante su retrato. Será él mismo, el que rechace la candidez, la inocencia y el que consuma el pacto diabólico *mortalmente celoso* de su doble —el retrato, como su rival—, y clama:

[...] estoy celoso de todo aquello que no muera. Estoy celoso del retrato que pintaste de mí. ¿Por qué él debería conservar aquello que yo debo perder? Cada momento que pasa, arranca algo de mí y se lo da. ¡Oh, si tan solo fuera al revés! ¡Si el retrato pudiera cambiar y yo pudiera ser siempre como soy ahora! <sup>471</sup>.

Lo que dejan entrever las palabras y los celos de Dorian es la sensación de que el tiempo le quita algo a él para dárselo al retrato, lo que conlleva sufrir por ello un agravio ultrajado por el tiempo, por lo humano. Su doble le ha hecho perder la identidad, que lo duplica, haciéndole diferir de sí mismo, al tiempo que aparece su parte escindida e independiente como el rival más fuerte, como amenazante usurpador. El riesgo se halla en dejarse robar por completo o bien por el cuadro o bien por el tiempo, emanando un poder mágico y maléfico de ambos. Por esto mismo, la revelación de su no pérdida de juventud y de vida es, según Kofman:

[Una] puñalada que le cadaveriza, anuncia y prefigura la puñalada final alzada contra el doble maléfico a golpe de puñal final lleva contra el doble maléfico que (como en todas las historias fantásticas del romanticismo alemán) es en realidad alzado contra sí mismo y le da muerte, mientras que el rival permanece para la eternidad en todo su esplendor y belleza<sup>472</sup>.

En la anticipación de la pérdida de la juventud se da un intento desesperado, por parte de Dorian, de lograr de nuevo esa identidad que le mantenía, es decir, de retornar a la unidad pura e inocente de su yo, volver a ser sin *fisura*, volver a un yo sin desdoblamiento. Ello conlleva recuperar lo que le ha quitado el doble. A través de esta conquista intenta llegar a cierta autosuficiencia fantasmática, a una seguridad narcisista quebrada, necesariamente, porque en el cuadro, a la vez que se muestra el bello rostro de Dorian, se presenta su cadáver.

En resumen, lo que, por un lado, podría servir como defensa, como afirmación narcisista propiciada por la aparición del fetiche perfecto que *exclusivamente* alimentaría el yo del protagonista; por otro, aparece como absolutamente disfuncional puesto que es un constante recuerdo del paso del tiempo, que se agota con la muerte, que le usurpa su yo, su esencia. En este estadio narcisista, que coloca al protagonista en cierto estado de infancia, surge la omnipotencia de las ideas, de la potencia de los deseos y la apariencia de que entre fantasía y realidad lo que se establecen son relaciones mágicas, tales como desear que sea lo pintado en el cuadro lo que envejezca y que ocurra.

#### 9.4. Relaciones mágicas

Las creencias animistas, como ya vimos<sup>473</sup>, suponen un ánima o principio vital en todas las cosas del universo, ya sean animales, plantas, piedras o un jarro de cerámica. Los

<sup>471</sup> «I am jealous of everything whose beauty does not die. I am jealous of the portrait you have painted of me. Why should it keep what I must lose? Every moment that passes takes something from me, and gives something to it. Oh, if it was only the other way! If the picture could change, and I could be always what I am now!», Oscar Wilde. *The Uncensored Picture of Dorian Gray*, p. 83.

<sup>472</sup> «Ce coup de poignard qui d'entrée de jeu le cadavérise, annonce et préfigure le coup de poignard final porté contre le double maléfique qui (comme dans toutes les histoires fantastiques du romantisme allemand) est en réalité porté contre lui-même et lui donne la mort, tandis que le rival demeure pour l'éternité dans toute sa splendeur et sa beauté», *L'imposture de la beauté*, p. 21.

<sup>473</sup> *Supra*, p. 221.

fenómenos naturales quedan ligados entonces a los espíritus y demonios que habitan en las cosas. Freud, en *Tótem y tabú* cataloga el animismo como «filosofía de la naturaleza primitiva», como un «sistema de pensamiento»<sup>474</sup>, cuya aparición se debe a la exteriorización de la vida psíquica del hombre hacia los objetos del mundo. Es destacable que, con respecto a esta primitiva filosofía de la naturaleza, basada en creencias animistas, aparezca lo siniestro en relación con ellas, en específico ligado a la «omnipotencia de los pensamientos», la cual ocupa un importante lugar en el caso del «Hombre de las ratas». Hombre que relata a Freud que cuando se encontraba con una persona, lo asociaba en seguida con una especie de poder invocador de su pensamiento, que aparecía como causa de ese encuentro. Otro ejemplo de la omnipotencia del pensamiento lo encontramos en que cuando preguntaba por algún conocido y le decían que había muerto, sospechaba que, de alguna manera, el fallecido se había puesto en contacto con él para llevarle hasta la noticia de su muerte y era esa la razón por la que había preguntado por el difunto —sin saberlo, pero sabiéndolo—. Todo ello, venía acompañado por el sentimiento de lo siniestro, provocado por los indicios que parecían corroborar el poder de su pensamiento, así como de creencias animistas superadas. Escribe Freud al respecto:

Un neurótico obsesivo puede estar oprimido por una conciencia de culpa que convendría a un redomado asesino, no obstante ser, ya desde su niñez, el más considerado y escrupuloso de los hombres en el trato con sus prójimos. Sin embargo, su sentimiento de culpa tiene un fundamento: se basa en los intensos y frecuentes deseos de muerte que, en su interior, inconcientemente, le nacen hacia sus prójimos. Está fundado en la medida en que cuentan unos pensamientos inconcientes y no unos hechos deliberados. Así, la omnipotencia de los pensamientos, la sobrestimación de los procesos anímicos en detrimento de la realidad objetiva demuestra su eficacia sin limitación alguna en la vida afectiva del neurótico y en todas las consecuencias que de esta parten. Pero si se lo somete al tratamiento analítico, que le hace conciente lo en él inconciente, no podrá creer que los pensamientos son libres y temerá siempre manifestar malos deseos, como si exteriorizándolos no pudieran menos que cumplirse. Ahora bien, en esta conducta, así como en la superstición que practica en su vida, nos muestra cuan cerca se encuentra del salvaje que cree alterar el mundo exterior mediante sus meros pensamientos<sup>475</sup>.

Por tanto, las supersticiones y los conjuros del neurótico, sus ritos, son de naturaleza enteramente mágica, pues son contra-hechizos —frente a los hechizos del mundo— que actúan como defensa ante las expectativas de desgracia, provocadas por el sentimiento de culpa. La expectativa, por otra parte, tiene que ver con la muerte y la transgresión, por lo que leemos:

Y por lo que toca a la historia del desarrollo de las acciones obsesivas, se la puede describir poniendo de relieve cómo ellas, distanciadas de lo sexual en todo lo posible, empiezan como unos ensalmos contra malos deseos para terminar siendo unos sustitutos de un obrar sexual prohibido, al que imitan con la máxima fidelidad posible<sup>476</sup>.

Freud confiesa que de esas creencias y del poder de los pensamientos omnipotentes, si dejamos de lado determinadas neurosis, solo conservan cierto conato en el ámbito del arte:

Únicamente sucede en él todavía que el hombre devorado por sus deseos proceda a crear algo semejante a la satisfacción de esos deseos y que ese jugar provoque —merced a la ilusión artística— unos afectos como si fuera algo real y objetivo. Con derecho se habla del ensalmo del arte y se compara al artista con un ensalmador. Pero acaso esta comparación sea más sustantiva de lo que ella misma pretende. El arte, que por cierto no empezó como «*l'art pour l'art*», estaba

---

<sup>474</sup> Cf. Sigmund Freud. Animismo, magia y la omnipotencia de las ideas. «Tótem y tabú», O. C. Vol. XIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, pp. 80 y ss.

<sup>475</sup> Sigmund Freud. Animismo, magia y la omnipotencia de las ideas. «Tótem y tabú», p. 90.

<sup>476</sup> *Ib.*, p. 91.

en su origen al servicio de tendencias que hoy se han extinguido en buena parte. Entre ellas, cabe conjeturar toda clase de propósitos mágicos<sup>477</sup>.

El «arte por el arte» no es más que una de las derivas que ha tomado la actividad artística, refinada y burguesa en esta modalidad, que trata de agradar y aletargar, dar calma y tranquilidad, mientras que el arte aparece aquí como la apertura que permite que confluyan ciertas fuerzas entre dos elementos, conjurando los fantasmas ahí. Los artistas primitivos buscaban lugares más o menos inaccesibles, oscuros, para figurar animales y formas humanas, en ceremonias de carácter ritual. Por otro lado, señala Freud en una nota que, si se ha designado a los que dibujaban tales representaciones como artistas, como los primeros artistas, es porque se mantiene cierta acepción de artista como aquel que no busca la representación, sino el conjurar, es decir, que bajo una fuerza mística ejerza su voluntad sobre otras voluntades, esto es, sobre los espíritus de las cosas. No obstante, lo expuesto, en principio, no parece tener que ver con el protagonista de la novela de Wilde, salvo por el enlace que sugiere Kofman, pues:

[...] lo siniestro no comienza cuando Dorian Gray profiere su oración [cuando ensalma o conjura], sino cuando cree en su eficacia, es decir, cree, como un niño en el estadio narcisista, en la omnipotencia de sus deseos y de sus pensamientos, haber podido, mediante simples palabras, influenciar mágicamente sobre la divinidad. Hasta el punto de admitir la posibilidad, después la realidad, del logro de sus votos<sup>478</sup>.

Kofman aprovecha el poder *mágico* de las palabras para señalar que bajo las de Dorian se hallan las de Wilde, quien hechiza por medio de las palabras al lector y logra lo imposible, a saber, que se acepte, a nivel inconsciente, la identificación con el protagonista en la lectura, pagando el precio: lo ominoso de la misma, ya que en el momento en el que se le aparece su doble a Dorian, al lector se le revela otro y no quedará fuera del alcance del puñal de la muerte, de lo efímero. Tolerable bajo el conjuro de Wilde, tolerable bajo la belleza de su hechizo o bajo la «influencia seductora para hacer aceptar [al lector] por identificación con el protagonista, el tiempo de una lectura, lo imposible o lo increíble: no sin hacerle sufrir el efecto de lo *Unheimlichkeit*»<sup>479</sup>, signo de retorno de lo que parecía superado, superado por represión; de lo que nunca se fue y nunca llegó a desactivarse del todo en el psiquismo, sino que permanece en lo inconsciente. Freud sostiene en *Lo ominoso* que la literatura cuenta con más mecanismos de los que se disponen en la vida para hacer surgir este efecto que no podría darse en la vida, lo que implica que su posible realización o no, su aparición o no en el mundo es indiferente para el efecto de lo siniestro.

#### 9.4.1. Impostura de la belleza o del engaño de las flores

Al principio la imagen del retrato es para Dorian un reflejo benévolo que viene a reforzar su yo, de manera narcisista, al devolverle una afirmación como «ese soy yo». Dorian se reconoce con regocijo y mirada de júbilo, hasta que formula su deseo, que torna el benévolo reflejo en diabólico, lo que permite que aparezca el doble maléfico.

<sup>477</sup> *Ib.*, pp. 93-94.

<sup>478</sup> «L'inquiétante étrangeté commence non pas lorsque Dorian Gray émet cette prière, mais croit en son efficace, c'est-à-dire croit, tel l'enfant au stade narcissique, à la toute-puissance de ses désirs et de ses pensées, et d'avoir pu, par de simples paroles, influencer magiquement la divinité. Au point d'admettre la possibilité, puis la réalité de l'accomplissement de ses vœux», *L'imposture de la beauté*, p. 22.

<sup>479</sup> «influence séductrice pour lui faire accepter par identification au héros, le temps d'une lecture, l'impossible ou l'incroyable : non sans lui faire subir l'effet d'*Unheimlichkeit*», *id.*

«¡Qué triste!» —murmuró Dorian Gray, mientras tenía sus ojos fijos en su retrato. «¡Qué triste! Envejeceré, y seré horrible, y espantoso. Pero este cuadro será siempre joven. [...] ¡Si tan solo fuera yo quien fuera siempre joven, y el retrato el que envejeciera! ¡Por esto... por esto, daría cualquier cosa! ¡Sí: no hay nada en el mundo entero que no daría!»<sup>480</sup>.

El retrato cumple la función de tapadera, de pantalla o biombo frente a lo *real*, pues precisamente de ahí surge el ensalmo de Dorian, ya que su plegaria va dirigida a alejar a la muerte y a la vejez de sí, y poner todo lo impuro e inmoral fuera de su yo, transfiriéndolo al cuadro mediante magia simpática. Por ello, Kofman escribe que «el despliegue de la plegaria de Dorian, correlato de una denegación fetichista de lo real que él no puede *ver*, debería procurarle el beneficio de escapar de todos los estigmas»<sup>481</sup>. Denegación fetichista, por otro lado, porque se mantiene en la negación al mismo tiempo que en el reconocimiento de la muerte. Esta reflexión de Kofman, según apunta en una nota al pie, se apoya en la reflexión de Bataille con respecto a las flores que nos hacen olvidar, a causa de su belleza radiante, su poco bello y apetecible origen: el estiércol que se utiliza para abonarlas. Putrefacción y mal olor del que escapan en un destello de pureza, para después quedar reducidas a aquello de lo que proceden<sup>482</sup>. En este sentido, ciñéndonos al texto de Kofman podríamos decir, que, por ejemplo, las flores también son la manifestación de un pacto diabólico, pues su belleza nace de lo putrefacto y del desecho, pero es gracias a ella por lo que su origen pasa desapercibido y aun conociéndolo, queda en el olvido en la contemplación de la flor. Su belleza oculta su origen y su destino: lo mal oliente y su carácter efímero, su fragilidad. Esto las convierte en uno de los símbolos de la caducidad humana, de la belleza justo antes de la decrepitud. La impostura, la hipocresía, en el destello de su belleza que hace creer, que engaña, que tiende la trampa de la ilusión de su eternidad, de su divinidad:

[...] sirve de máscara, «apolínea», de pantalla que alberga al hombre de un real «dionisiaco» intolerable. Impostura de la belleza porque ella parece, por su mismo esplendor, proteger al hombre contra la pérdida de sus seguridades narcisistas, contra toda caída, toda grieta, falla, suciedad, degradación, corrupción; contra la ruina, la derrota, de la cual, ella misma se encuentra irremediabilmente amenazada<sup>483</sup>.

Por tanto, Kofman reúne en lo bello lo apolíneo y lo dionisiaco, al ser inseparables, porque son los que instauran el juego de fuerzas. De hecho, nuestra autora repara en el nombre «Dorian Gray», leyendo en el nombre la raíz «doré» —dorado—, que hace referencia a lo apolíneo, al velo que disimula lo dionisiaco y lo «gray» —gris, canoso, (*to gray*: encanecer)—. Su nombre mismo es la contradicción entre los dobles: lo bello, apolíneo, lo dorado frente a lo gris, canoso y mórbido.

---

<sup>480</sup> «“How sad it is!” murmured Dorian Gray, with his eyes still fixed upon his own portrait. “How sad it is! I shall grow old, and horrid, and dreadful. But this picture will remain always young [...] If it was I who were to be always young, and the picture that were to grow old! For this—for this—I would give everything! Yes: there is nothing in the whole world I would not give!” », Oscar Wilde. *The Uncensored Picture of Dorian Gray*, p. 82.

<sup>481</sup> «La réalisation de la prière de Dorian Gray, corrélat d’une dénégation fétichiste du réel qu’il ne peut voir, devrait lui procurer le bénéfice d’échapper à toutes les flétrissures». *L’imposture de la beauté*, p. 25.

<sup>482</sup> Cf. *id.*

<sup>483</sup> «sert de masque, « apollinien », de paravent qui abrite l’homme d’un réel « dionysiaque » intolérable. Imposture de la beauté parce qu’elle semble, par sa splendeur même, protéger l’homme contre la perte de ses assurances narcissiques, contre toute chute, toute faille, faillite, souillure, dégradation, corruption ; contre la ruine, la défaite dont, en réalité, elle-même se trouve fatalement menacée», *ib.*, p. 26.



Por consiguiente, lo bello se alza como escudo que muestra ocultando, que nos permite mirar su través sin quedar petrificados ante la mirada de Medusa. Dorian en la flor de la juventud es de extrema fragilidad narcisista. Cree en la magia, cree en la omnipotencia de sus pensamientos, de sus palabras, en su inmortalidad, mediante su conjuro. Por ello, la belleza de Dorian, ambivalente, será esplendor de la juventud y muerte, siempre doble, olor a flores y a putrefacción, belleza y decrepitud. El doble de Dorian no se figura por medio de una historia, de un relato —como vimos a propósito de *Los elixires del diablo* de Hoffmann—, sino que se configura en una imagen, en el retrato que aparece como máscara que, además, protege a Dorian del peligro de la melancolía, dirá Kofman. Peligro presente por la imposibilidad de hacer el duelo de Dorian, el duelo de la pérdida, representado por el pavor y rechazo de Dorian a los signos del paso del tiempo, que no lleva más que a la muerte. Esta negación está fortalecida por la función del cuadro: en el lugar de la vida está Dorian y en el de la muerte su retrato y le impide *ver* la falta en él. Evade y se escapa del paso del tiempo, de la muerte, gracias a su escudo-retrato, que es el que sufre el paso del tiempo y de las pasiones, lo que nos conduce ante el triunfo narcisista que promovía ese «rol benévolo» del retrato. Hubiera sido un triunfo total si bajo esa máscara no hubiera hallado Dorian el cadáver, si hubiera conseguido olvidar a su doble. Un doble acusador, por otra parte, como expresa la pensadora, pues al tiempo que es el testimonio de la muerte y de la vejez del protagonista, también lo es de su depravación. Esto mismo hace que el protagonista tome toda una serie de medidas y precauciones para poner el cuadro, o a su doble, fuera del alcance de las otras miradas, con el fin de poder seguir manteniéndose él mismo a salvo de su caducidad. Así leemos en la novela:

A menudo, cuando volvía a casa de una de aquellas misteriosas y prolongadas ausencias [...] subía sigiloso por la escalera hasta la habitación cerrada, abría la puerta con la llave que nunca dejaba, y allí en pie con un espejo, se situaba frente al retrato que Basil Hallward había pintado, observando el rostro malvado y envejecido sobre el lienzo, y luego, el rostro bondadoso y joven que reía en el espejo. La nitidez del contraste solía excitar su sentido del placer. Se enamoraba más y más de su propia belleza, se interesaba más y más por la corrupción de su alma. Examinaba con cuidado minucioso, y a menudo, con placer monstruoso y terrible [...] preguntándose a veces cuáles eran más horribles, los signos del pecado o los signos de la edad<sup>484</sup>.

#### 9.4.2. La belleza del narciso

En la novela de Wilde, aparece una escena situada en la noche en la que Basil visita a Dorian y comienza a preguntarle acerca de los rumores que circulan en Londres sobre sus vicios y placeres. Basil confiesa a Dorian que no cree en los rumores, porque si hubiera cometido actos tan indecentes como se rumoreaba<sup>485</sup>, se notaría en su rostro, en la comisura de los labios, en los párpados. Basil habla desde la concepción de que el pecado, el mal, degrada a las personas: transforma su esencia y su rostro, inscribiéndose en ellos. Además, Basil en muchas conversaciones había sostenido que la belleza de Dorian, su belleza sensible,

<sup>484</sup> «He himself, on returning home from one of those mysterious and prolonged absences [...] would creep upstairs to the locked room, open the door with the key that never left him, and stand, with a mirror, in front of the portrait that Basil Hallward had painted of him, looking now at the evil and aging face on the canvas, and now at the fair young face that laughed back at him from the polished glass. The very sharpness of the contrast used to quicken his sense of pleasure. He grew more and more enamoured of his own beauty, more and more interested in the corruption of his own soul. He would examine with minute care, and often with a monstrous and terrible delight [...] wondering sometimes which were the more horrible, the signs of sin or the signs of age», Oscar Wilde. *The Uncensored Picture of Dorian Gray*, p. 159.

<sup>485</sup> Cf. *ib.*, pp. 181-185.

participaba de una belleza divina, ideal, que se hallaba en su interior. Luego, lo divino en el hombre —el bien, la pureza, la inocencia—, hace que su belleza sensible sea divina. En contraste, el estar marcado por el diablo, seguir el sendero del mal, tiene que reflejarse de igual modo. La sorpresa para el pintor es constatar que en el rostro de Dorian no hay ni un signo de su depravación, sigue inmaculada su piel.

La declaración del artista sirve a Dorian para experimentar un placer secreto ante la alarma de su compañero, pues es cierto que la depravación tiene un precio, pero él no lo paga, porque se lo transfiere al retrato, lo que le permite gozar de su *perversión polimorfa*. Al respecto, escribe Kofman: «como todo perverso, Dorian Gray, solo puede disfrutar plenamente si está en presencia de un tercero, de un testigo ante el cual exhibe triunfalmente, burlándose de él, la degradación de su alma»<sup>486</sup>. El testigo será Basil, pues cuando acude a casa del protagonista para sermonearle sobre sus vicios y fechorías, Dorian le ofrece ver el interior de su alma, es decir, le invita a contemplar su retrato. El pintor, alterado y molesto, ante su prepotencia le dirá que solo Dios<sup>487</sup> puede ver el interior de los hombres. Dorian ríe, porque con su pacto diabólico consigue, bajo deformación —la del cuadro—, poner fuera de sí su alma. En el momento en el que Basil descubre los horrores del alma de su amigo<sup>488</sup>, Dorian no puede soportar la existencia del artista y movido por el odio apuñala a quien había sido su amigo. De manera que, el placer exhibicionista de Dorian dura muy poco, va desde la retirada de la tela que cubría el cuadro hasta que comienza su odio por Basil cuando le invita a rezar para pagar por sus pecados. Tal rezo hubiera supuesto que Dorian los asumiera y no los transfiriera a otro que considera independiente de él mismo. La cuestión, así planteada, quedaría acotada entre la belleza sensible y la ideal, y la manifestación del mal haciendo *merma* sensible en el hombre. Pero lo que advierte el cuadro es que, en el interior del alma, no es que se encuentre la belleza interior o la joya brillante y preciosa, la ágalma, sino que lo que aparece es la muerte, la impotencia, la vejez, la pérdida. Desde aquí, la belleza, ya se suponga ideal o sensible, aparece como una impostura, un engaño ilusorio que ofrece una imagen que vela, cubre, oculta, un abismo.

Tras matar a Basil, Dorian concluye que la clave del asunto es no *reconocer* que ha matado a su amigo. No ver su cuerpo, olvidarse de su cara o, en otras palabras, armar una poderosa defensa según el mecanismo de la denegación para no penar por su acto. Esta negación psíquica irá acompañada de una negación física, en el sentido de no ver, no hablar, no oler, es decir, de no tener información sensible del cadáver, para lo que determina dejarlo en la habitación donde se produjo el asesinato, delante del retrato. Este despacho, destinado en la infancia de Dorian para juegos y estudios, pasa a ser ahora un pudridero. El olvido aparece aquí como la posibilidad de escapar al pecado. Kofman sostiene que este mecanismo vendrá reforzado por el hecho de rodearse de cosas bellas, que le distraen de la fealdad del crimen, de la fealdad de su rostro y de la presencia de dos cadáveres —el suyo y el del pintor— en descomposición. El brillo de los tesoros, lo espléndido del lujo desvía la mirada hacia ellos provocando cierto olvido de lo angustioso.

---

<sup>486</sup> «Comme tout pervers, Dorian Gray ne peut jouir pleinement qu'en présence d'un tiers, d'un témoin auquel il exhibe en la raillant triomphalement la dégradation de son âme», *L'imposture de la beauté*, p. 34.

<sup>487</sup> Oscar Wilde. *The Uncensored Picture of Dorian Gray*, p. 184.

<sup>488</sup> *Ib.*, pp. 187 y ss.

Para ilustrar estos aspectos, nuestra filósofa rescata una escena particular, en la que Dorian se encuentra absolutamente arrebatado en la lectura de *Émaux et Camées*<sup>489</sup> de Gautier, en unas estrofas sobre el carnaval de Venecia, con lo que queda totalmente velado el cadáver y el retrato, la falta y la pérdida, y permiten a Dorian alejarse del horror. La impostura de la belleza delata la función farmacéutica del arte, un rol que, por otro lado, impedirá que se dé el «arte por el arte», puesto que, para Kofman será el «arte como mecanismo de defensa», y en última instancia «el arte por la angustia». Belleza, por tanto, la entendemos desde aquí como máscara que disimula el estigma y la pérdida, bajo la afirmación narcisista, que refuerza, a su vez, el olvido como defensa, tomando fuerza su dimensión narcótica. Kofman, en este sentido, utilizará la metáfora de «biombo mágico» para el cuadro —para la obra de arte en general—, como una pantalla que se interpone entre la conciencia y lo inconsciente.

### 9.5. La primera mujer

La primera mujer amada por Dorian, según el orden establecido en el relato, es Sibyl Vane. Muchacha que, según la propia descripción del protagonista, guarda mucha semejanza con las delicadas estatuas de Tanagra, una serie de figurillas de terracota griegas, más conocidas como «tanagrinas»<sup>490</sup>. Esta relación hace patente la inmovilidad, frialdad, delicadeza y exqu coastez que ve Dorian en ella. Una mujer que solo será amada por Dorian en tanto que representa ser otras personas —hombres o mujeres—. Con esto, Kofman introduce una pequeña reflexión sobre la bisexualidad o sobre la «ambivalencia sexual» en Dorian, fijada en una cuestión no de sexo, sino de la posición enigmática de un individuo, mezclada con la curiosidad y extrañeza ante lo desconocido y que, apuesta por un sexo indeciso, esto es, no regulado por una postura determinada ante el otro sexo. Además, nuestra autora se pregunta —y mantiene abierta la pregunta— si esta voz no sería, tal vez, la de Lord Henry, dulce y grave; maternal y paternal a un tiempo, voz que abre la posibilidad al desenfreno del deseo de Dorian al provocar el reconocimiento ante su retrato. Kofman, de nuevo, apuesta por retomar la imagen del Lord como la serpiente en el paraíso, que viene a romper la unidad, trayendo dolor y degeneración, corrupción, pues muestra a Dorian lo otro que no es paraíso. El muchacho acepta el ofrecimiento, seducido y es expulsado del Edén. El diablo, como hemos tratado de ir destacando a lo largo de nuestra investigación sobre el pensamiento de Sarah Kofman, siempre trae la diferencia, la muerte, la ambigua duplicidad. Lord Henry o la voz del diablo es la que guía al niño Dorian en el mundo de la sexualidad, erotizándolo, pero a la vez le hace consciente de los límites fundamentales, a saber, el sexo y la muerte.

Dejando esta cuestión al margen y volviendo a la lectura que realiza Kofman de la obra de Wilde, recordamos que Dorian adoraba a Sibyl. La confesión de su amor por la joven viene dada, precisamente, por las preguntas de Lord Henry, a quien le revela que se ha enamorado al verla cada noche representar un papel distinto. Su amigo, entonces, pregunta al enamorado si su querida, en algún momento, acaso dejaba de representar otros personajes *siendo* Sibyl Vane y no *representando* a otra. Dorian contesta con una negativa,

<sup>489</sup> Colección de 37 poemas de Théophile Gautier publicado en 1852. El poemario no se encuentra traducido al castellano.

<sup>490</sup> Cf. *The Uncensored Picture of Dorian Gray*, p. 107.

negándose a ver la diferencia delante de sí, de modo que rechaza considerar o contemplar a Sibyl en tanto que mujer *viva*, pues o bien será una elegante y delicada figurilla griega —destinada a la decoración o al rito funerario (de nuevo para poner algo ahí donde la muerte hace presencia)—, o bien un representante *vacío* en el que toman forma mujeres ficticias o muertas. Por tanto, la muchacha solo aparece a sus ojos desempeñando el rol de la *impostura de la belleza*, como narcótico y afirmación narcisista, aunque ella —como el arte— fuera signo de lo otro, de la diferencia —del sexo y de la muerte— que permanece velada por el atrezo y la magia del teatro.

Resulta de extremo patetismo la escena en la que se narra la decepción de Dorian ante la última actuación de Sibyl, a la cual habían acudido los amigos del protagonista para conocer a la chica. Dorian se encontraba no solo abochornado, sino colérico, porque esa mujer que estaba en el escenario, de repente no le devolvía su reflejo —evidentemente, Sibyl no puede ser su retrato—, no formaba par con su deseo, sino que mostraba uno propio, que le implicaba directamente. Esta actuación resultó un *fiasco* para Dorian porque su pequeño y delicado tesoro, su estatuilla de Tanagra, se *transmuta* en una mujer que vibra, absolutamente extraña e inapropiable para él. La única manera de tolerar esto se resolverá en el desprecio.

#### 9.5.1. La frigidez de Dorian

Sibyl se revela como una actriz incompetente, por el hecho de que solo desea amar a Dorian y dejar de representar a otras mujeres, tales como Cordelia, Beatriz o Porcia. Quiere salir de la cárcel del simulacro y sentir la carne de su cuerpo, aunque Dorian, ante la declaración de su deseo, la convierte en cadáver, asumiendo que no hay nada en ella, que no tiene nada. Sibyl, por otro lado, en la profundidad de su deseo por Dorian, arrebatada por este, se nos aparece como una verdadera sibila<sup>491</sup>, la cual profetiza el destino de Dorian, a pesar de que al protagonista no le golpeará como un augurio, afectado y cegado por el *mal gusto* de la actriz de no mantener las apariencias, de desvelar el final de la historia, de denunciar a Romeo-Dorian, precipitada y anticipadamente, como farsante grotesco y *pintado*. No será capaz de perdonar que ella le pida mucho más de lo que Dorian está dispuesto a dar: ella quiere que él la toque, la bese, la mire. Pero al enfrentarse con la mujer Sibyl y no con las mujeres de los poetas —Cordelia, Imogena, Julieta...— Dorian da signos de impotencia, de frigidez: si Sibyl no puede ser una mujer etérea, la mujer que sueñan los poetas, comprometerá a Dorian de manera *mortal*. Para sustentar esta interpretación acudimos al siguiente extracto de la novela:

Dorian, Dorian —exclamó—, antes de conocerte, actuar era la única realidad de mi vida. Solo vivía en el teatro. Pensaba que era todo verdadero. Era Rosalinda una noche, y Porcia la otra. El goce de Beatriz era mi goce, y el pesar de Cordelia era el mío. [...] Viniste —¡oh, mi bello amor!— y liberaste mi alma de la prisión. Me enseñaste la realidad. Esta noche, por primera vez en mi vida, vi a través de la vacuidad, la impostura, la estupidez del espectáculo vacío en el cual siempre había actuado. Esta noche, por primera vez, he sido consciente de que Romeo era espantoso, y viejo y pintado, de que la luz de la luna en el huerto era falsa, que el escenario era vulgar, y de que

---

<sup>491</sup> «Sybil» o «Sibyl», son nombres ingleses femeninos que llega a la lengua a través del antiguo francés medieval, llegando sus raíces a la palabra latina *sibylla*, que a su vez proviene del griego y que designaba a las profetisas, cuya habilidad era la del arte de la adivinación. Cf. Juan Bautista Carrasco. *Mitología universal*. Madrid: Gaspar y Roig, 1864, pp. 411–415.

las palabras que iba a decir eran irreales [...] Tú me has traído algo más excelso, algo de lo cual todo el arte no es sino un reflejo<sup>492</sup>.

En estas palabras leemos un anuncio de muerte a Dorian, un anuncio de lo que estará por venir. Así, la primera mujer se revela como un doble —deformado— de la amada ideal de Dorian, y a la vez le anuncia la impostura de la belleza del teatro. El núcleo de lo que profetiza Sibyl lo situamos en nuestra lectura en que desvela a Dorian la *farsa* —en el sentido despectivo del término, como drama grotesco y grosero— al confesar que ha visto que Romeo no es un bello y apasionado amante que desafiando las prohibiciones familiares para visitar a su amada y que llega a morir por ella como prueba y testimonio del amor eterno, sino que se trata de un espantajo, viejo y *pintado*, maquillado y adornado (lo que más tarde aparecerá reflejado en el retrato de Dorian) para parecer Romeo, el amante entregado y excelso. Entonces, cuando la luz de la luna en el huerto se vuelve falsa, Sibyl dirige su mirada a su amado *real*, a Dorian, que le trae la luz del amor verdadero, cuyas palabras no serán irreales como las de su Romeo farsante. Sin embargo, tras las declaraciones de Sibyl, el protagonista no quiere saber nada, las desoye y la acusa de asesinato al grito de «has asesinado a mi amor»<sup>493</sup>. Sibyl no puede amar más a los Romeos de mentira, queriendo sentir, experimentar en sus carnes su propia historia y no las de otras. En contraste, Dorian no está interesado en esta Sibyl sintiente, solo quiere al ideal realizándose, poniéndose en acto en el cuerpo de esa bella muchacha, así pues, él solo quiere a la bella impostora:

Solías excitar mi imaginación. Ahora ni siquiera excitas mi curiosidad. Simplemente no produces efecto. Te amé porque eras maravillosa, porque tenías genialidad e intelecto, porque realizabas los sueños de los grandes poetas y dabas forma y sustancia a las sombras del arte. Lo has destruido todo [...] No eres nada para mí. Nunca te veré de nuevo. Nunca pensaré en ti. Nunca mencionaré tu nombre<sup>494</sup>.

Encontramos cierta denegación en las palabras de Dorian: «simplemente no produces efecto», en primer lugar porque se lo dice a la que ha «asesinado a su amor», luego algún efecto podemos presuponer aquí y, en segundo lugar, porque ha producido una de las mayores agitaciones del protagonista, empezando por el sentimiento de amar desmedidamente, pasando por la angustia ante la espantosa representación, la vergüenza, la decepción, hasta llegar al desdén y a su señal: una mueca sonriente tras dedicar sin delicadeza alguna estas palabras a la muchacha. Primer gesto de desprecio y mezquindad. Esta será la primera marca del diablo en Dorian, con la que irrumpe el desvío de sí mismo, del Dorian puro e inocente, apareciendo su doble, su otro de sí. Sibyl, sin quererlo, se

<sup>492</sup> «“Dorian, Dorian,” she cried, “before I knew you, acting was the one reality of my life. It was only in the theatre that I lived. I thought that it was all true. I was Rosalind one night, and Portia the other. The joy of Beatrice was my joy, and the sorrows of Cordelia were mine also. I believed in everything. The common people who acted with me seemed to me to be godlike [...] You came, —oh, my beautiful love! —and you freed my soul from prison. You taught me what reality really is. To-night, for the first time in my life, I saw through the hollowness, the sham, the silliness, of the empty pageant in which I had always played. To-night, for the first time, I became conscious that the Romeo was hideous, and old, and painted, that the moonlight in the orchard was false, that the scenery was vulgar, and that the words I had to speak were unreal», Oscar Wilde. *The Uncensored Picture of Dorian Gray*, pp. 116-117.

<sup>493</sup> «You have killed my love», *ib.*, p. 117.

<sup>494</sup> «You used to stir my imagination. Now you don’t even stir my curiosity. You simply produce no effect. I loved you because you were wonderful, because you had genius and intellect, because you realised the dreams of great poets, and gave shape and substance to the shadows of art. You have thrown it all away [...] You are nothing to me now. I will never see you again. I will never think of you. I will never mention your name», *ib.*, p. 118.

configura en nuestra lectura como el desencadenante de la vorágine de actos *perversos* que vendrán en ayuda de Dorian para no ver, no oír, aquello que hace agujero, tratando de ahogar el deseo. Se escinde al querer olvidar, reprimir, rechazando el amor, por suponer una pérdida —la de todas aquellas que Sibyl no era, pero representaba, y por esto mismo, no podía ser su espejo—. Debido a lo cual, sostenemos aquí que será a partir de este momento en el que el cuadro tome todo el poder y relevancia en la novela—, mostrándose de esta manera, la incapacidad de duelo. Es aquí donde toma fuerza *la impostura de la belleza*, el engaño, la astucia de la imaginación, pues «el arte, la máscara de la belleza y de la serenidad apolíneas, tiene una función, farmacéutica: volver lo real dionisiaco tolerable y evitar tener que morir de la verdad»<sup>495</sup>. Por consiguiente, la belleza será como la piel, que viene a cubrir, contener y dar forma. Camufla y oculta las entrañas. Las vísceras y todo aquello que provoque angustia y parálisis quedará velado por el arte.

La confesión por parte de la actriz de su amor hacia Dorian podría haber supuesto una *influencia benéfica* para él. No obstante, no es así, dado que, como detalla Kofman, había otro *sortilegio* —narcisista— funcionando, pues él se ama en y a través de la superficie, ya sea la que le presenta Sibyl, el espejo o el retrato, aunque solo en tanto que ese reflejo no tome vida propia. Dorian no quiere apartar la mirada de su propio reflejo ni separarse de los artificios teatrales, es más, solo con ellos puede soportar a Sibyl, que se entrega absolutamente a su amado «para devenir un objeto real, demasiado real»<sup>496</sup>, que ya no puede excitar a Dorian —o más bien le excita en exceso provocándole pavor—, que afirma que ella ya no tiene ningún efecto, cuando la respuesta provoca un efecto de violencia y rechazo, desde la *frigidez* e insensibilidad. De hecho, Otto Rank es su ensayo *El doble*<sup>497</sup>, sostiene que la deficiencia o incapacidad para el amor y la vida sexual ambivalente de Dorian surgen de su fijación narcisista, luego su narcisismo y su frigidez van de la mano.

El suicidio de Sibyl aparece como el acto más radical del que fue capaz. Ella no dispone de salvaguarda ante su pulsión. Muestra, de nuevo sin representación, sin máscara, sin artificio, la muerte (la primera vez ocurre cuando *mata*, según Dorian, a la Sibyl actriz). Porque la muerte si se representa no es muerte: es irrepresentable. Digamos pues, la muerte se actúa, se hace, se ejerce, sobre otro o sobre sí mismo, pero, en cualquier caso, si es muerte no puede ser artificio, teatralidad, por ser irreversible. Por consiguiente, su suicidio acaba con cualquier posibilidad de erigir una cierta deidad sublime, un ideal que permita opacar y olvidar a la mujer Sibyl, que será la humana, la demasiado humana; la que se da muerte mostrando lo que Dorian no querrá ver. Por otro lado, con su suicidio nos anticipa el final del relato de Gray, que ha sido presa de las influencias del diablo, que le encierran en sí mismo hasta el desquiciamiento final y que pone fin a la posibilidad benigna de compartir con el otro, a la posibilidad de salir de una relación yo-reflejo que ahoga. De esta forma, la revelación oracular de la sibila queda sellada en el relato.

---

<sup>495</sup> «l'art, le masque de la beauté et de la sérénité apolliniennes ont une fonction pharmaceutique: elles rendent le réel dionysiaque tolérable et évitent d'avoir à mourir de la vérité», Sarah Kofman, *L'imposture de la beauté*, p. 39.

<sup>496</sup> «pour devenir un objet réel, trop réel», *ib.*, p. 38.

<sup>497</sup> Trad. Floreal Mazía. Buenos Aires: Orion, 1976.

## 9.6. La podredumbre de la belleza

Es interesante la alusión de Kofman al texto de Freud titulado *La transitoriedad*<sup>498</sup>, de 1915, publicado en 1916, dedicado a la relación entre belleza y caducidad de la misma. Freud comienza su reflexión narrando la escena que vive junto con un poeta y otro acompañante, los cuales no se cansaban de observar ni de admirar la belleza de la naturaleza. A Freud le sorprendía que no hubiera disfrute en ello, sino más bien tristeza o incluso melancolía, apareciendo la preocupación provocada por la desaparición sin remedio de esa belleza. Todo lo bello se presenta afectado de caducidad, condenado a desaparecer. Freud relaciona la caducidad de lo bello y de lo perfecto a dos movimientos psíquicos: uno lleva al hastío del mundo y, el otro, a la lucha contra el hastío negándose a considerar que lo excelso esté condenado a perderse en la nada, lo que reposa en cierta «exigencia de eternidad». Al respecto, Freud escribe que hay una:

[...] revuelta anímica contra el duelo la que les desvalorizó el goce de lo bello. La representación de que eso bello era transitorio dio a los dos sensitivos un pregusto del duelo por su sepultamiento, y, puesto que el alma se aparta instintivamente de todo lo doloroso, sintieron menoscabado su goce de lo bello por la idea de su transitoriedad.

[...] el duelo es un gran enigma, uno de aquellos fenómenos que uno no explica en sí mismos, pero a los cuales reconducen otras cosas oscuras<sup>499</sup>.

Así, en el seno de lo bello se halla la fatalidad: su ruina y fin. Freud reconoce que, en esta brevedad y efimeridad, le aporta un nuevo encanto<sup>500</sup>. Pero sus acompañantes no se lo conceden, como tampoco lo haría Dorian. La explicación que aporta Freud expone que su sentimiento radica en que en ese decaer, en lo efímero, sienten el anticipo de una pérdida, lo que suscita un duelo prematuro, que provoca el rechazo del disfrute, del placer de lo bello ante el posible dolor de la pérdida que anuncia como presagio la consciencia de fugacidad —muerte—. La manera de sobreponerse a ese sentimiento de pérdida, es decir, la defensa que se elabora aquí es anticipar tal sentimiento y hacer un duelo antes de tiempo —antes de la muerte de la cosa bella—. Como vemos, el estado de duelo aparece aquí para lograr desplazar la libido ligada al objeto perdido a otro objeto. No hacer el trabajo de duelo lleva a la melancolía<sup>501</sup>, estado patológico en que se ven indicios de la incapacidad para superar la pérdida, en este caso de la transitoriedad y lo bello, del paso del tiempo. El peligro estará cuando esa libido no queda libre, cuando no hay una renuncia del objeto perdido, sino una renuncia a la pérdida. Durante el trabajo del duelo, el sujeto renuncia al objeto perdido, pero no solo a ese objeto, sino a todo lo perdido. En ese momento la libido que invistió al objeto perdido queda libre para ir hacia otros objetos, sustituyendo unos por otros.

Cuando la libido se desvincula del objeto perdido se repliega hacia el yo —sede de la libido—. El riesgo, en un duelo interminable, es que la libido no se desvincule nunca de ahí, provocando la transformación de Eros en Tánatos. Desde la lectura —reescritura— de Kofman sobre *El retrato de Dorian Gray*, el estadio narcisista tanático de Dorian es el ejemplo de este estado patológico de negación de la pérdida, de la falta, siendo síntomas de ello, por ejemplo, toda la cadena de perversiones que vienen a no hacerse cargo —taponar y

<sup>498</sup> O. C. Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, pp. 309 y ss. En otras versiones aparece bajo el título de «Lo perecedero».

<sup>499</sup> *Ib.*, p. 310.

<sup>500</sup> Cf. Ana María Leyra. «El arte y lo perecedero. Un estudio de estética a partir del psicoanálisis». *Pasado, presente y porvenir de las humanidades y las artes*. VI. Zacatecas: Texere, 2015.

<sup>501</sup> Como vimos en el punto 8.1.

tapar— de su vacío, de su fugacidad, de su belleza efímera. A partir de aquí proponemos enlazar la podredumbre de la belleza con la melancolía de Dorian Gray, de la que es señal el rechazo de la pérdida, según la lectura de Kofman. No tiene que ver en exclusiva con su belleza, ni con su muerte, puesto que tanto la una como la otra son tomadas como señales que remiten a otra belleza y a otra muerte, no elaborada, no trabajada en el duelo.

Esta belleza a la que remite y que se vuelve enormemente insoportable en su transitoriedad —en señal evidente de la muerte— será la belleza vibrante de su madre, Margaret Devereux, por ello, nuestra filósofa escribe: «Dorian Gray fracasa al hacer el duelo de la belleza. De su belleza, sí, pero también de la anterior a la suya, la que no consigue tolerar, esta es mi hipótesis, es la pérdida de la belleza maternal con la que se identificó»<sup>502</sup>. Pese a que parecería que el escrito de Wilde era un cuento fantástico —relato de magia y pactos diabólicos— y didáctico — exposición de la degradación moral del vicio—, bajo la manera particular de leer los textos de Kofman, aparece algo más, pues al seguir el rastro que deja el doble persecutorio, criminal y acusador de Gray, nuestra autora llega a la profunda melancolía del protagonista, ligada a la pérdida de su madre y lo intolerable de la misma. El doble como parte desgajada de su yo le lleva a la muerte, cumpliéndose lo que la sibila nos había vaticinado. Finalmente, el destino de Dorian es convertirse en un Romeo grotesco, decrepito, tal como lo fue su abuelo, ante el peso de la desesperación de tratar de vivir como si nada faltara, como si no hubiera pérdida en el origen, como si existiera la belleza eterna, como si fuera una extensión de su madre. Este fracaso, desde nuestra perspectiva, es el detonante de su ira y su ataque hacia el cuadro con el cuchillo. El resultado, como solemos encontrar en los relatos dedicados a la temática del doble<sup>503</sup>, es la muerte de Dorian, cuyo aspecto se transforma hasta ser idéntico al anciano con profundas marcas que mostraba el retrato.

En resumen, podríamos decir que la belleza materna es con la que Dorian se identifica y por desplazamiento, lo insoportable de su fugacidad y decadencia está ligado a ella. Además, Kofman considera que no hay que hacer una lectura demasiado psicoanalítica, abusiva o violenta para sostener esto, dado que la preocupación y dolor de Dorian afloran ante la posibilidad de la pérdida de su belleza, de su juventud, lo que está relacionado directamente con el envejecimiento, que es el anuncio de la muerte propia. Lo intolerable no es esto, —de hecho, apoyando en este punto a Kofman podríamos decir incluso que Dorian soporta su vejez, cuando es inmortal, cuando la vejez no es señal de muerte y la enfrenta en su reflejo. La intolerable es la muerte de la madre, inasumible en un duelo que no puede acabarse y que queda velado por el retrato.

### 9.7. Novela familiar de Dorian Gray

El retrato aparece en un punto central que viene a organizar todo el relato. La habitación en la que lo encierra el protagonista une su niñez y adolescencia, con su vida adulta y su futuro. No es baladí que esconda en ese despacho su retrato, pues a salvo de cualquier mirada e intruso, se coloca en el centro de esa habitación como ataque y defensa

---

<sup>502</sup> «Dorian Gray échoue à faire le deuil de la beauté. De sa beauté, certes, mais derrière la sienne, ce qu'il ne parvient pas à tolérer, telle est mon hypothèse, est la perte de la beauté maternelle à laquelle il s'est identifié», Sarah Kofman. *L'imposture de la beauté*, p. 41.

<sup>503</sup> Cf. Otto Rank. *El doble*, pp. 66-67.



de la figura que regía ley en su infancia, a saber: se alza frente al abuelo, representante de la ley, Lord Kelso. Una sala destinada a guardar la fealdad del cuadro, cuando antes había estado destinada a guardar la belleza de Dorian. Una sala que en sus inicios fue sala de juegos, para pasar a ser cuarto de estudios y terminar siendo la habitación del crimen. Cuando Dorian recuerda en ese habitáculo su adolescencia se deleita con la pureza inmaculada de aquel tiempo y se revuelve al pensar que ahí guarda el retrato testimonio de su impureza depravada. Cerrada tras la muerte de su abuelo no había vuelto a ser abierta. El abuelo pretendía que Dorian pasara el máximo tiempo posible en esta habitación, para perderle de vista, olvidándose de él, y de paso de Margaret, la madre de Dorian. Este hombre severo inculca rígidas normas a Dorian y a su madre, hacia la cual dirigía un odio desmesurado. La madre, aparece como una mujer criminal a sus ojos, por su belleza poderosa, hechizante, carnal, que a la vez configura a la mujer viviente como indecente y de mal gusto —por mostrar su deseo—; quien enamora a un hombre de baja condición, sin dinero, llegando a mantener una relación amorosa que el abuelo de Dorian nunca consentirá. Tanto es así, que, bajo cierta treta, compromete al amado de su hija a un duelo, que le proporciona la oportunidad para asesinarle<sup>504</sup>. La belleza de Dorian aparece como cierta herencia de la madre y le condena a la sumisión hacia Lord Kelso, que le encierra —por ignorarla, recordemos lo que ocurre cuando Lord Henry despierta en su conciencia su belleza— en la inocencia. Así, el abuelo, ejerció una cierta influencia *maléfica* sobre Gray, que dedica cada una de sus diversiones a su abuelo, para *depravarle*, desesperarle, al imponer su ley por encima del resto. Consigue elevarse por encima de él: el abuelo murió y él no lo hará, nunca se convertirá en un decrépito como en el que se convirtió su abuelo.

Por ello, en la figuración del abuelo aparece la muerte y el asesinato con un peso especial, pues él provoca la del padre de Dorian en el duelo; posteriormente, la de la madre induciendo su suicidio y la muerte que le llega a él mismo. Ante esto Kofman se pregunta entonces si no estará su horror al envejecimiento provocado por la posibilidad de convertirse en su abuelo. Desde esta perspectiva, el retrato es todo un triunfo sobre su odiado antecesor, ya que ha conseguido una imagen intacta, inmaculada, conservando su belleza y juventud, mientras que el abuelo se pudre. Además, lo hace desafiando todas las leyes morales. Sin embargo, ello mismo le acerca, más que nada a la identificación con su abuelo, como asesino y como representante de la ley, *de la suya*, que desafía y profana las leyes de su abuelo. Como ejemplo de lo expuesto, tomamos la imagen que nos transmite el relato de la tela con la que Dorian cubre el macabro retrato —su crimen y su cadaverización—. Esta tela es un cobertor veneciano del siglo XVIII, íntimamente ligado a su abuelo por el aprecio que le tenía y por el orgullo que suponía para él tener ese pequeño tesoro. Un tesoro mancillado por Dorian que emplea para cubrir su corrupción.

La tesis de Kofman se apoya en que la belleza del cuadro desaparece a la vez que permanece inalterada la de Dorian, herencia de la belleza de la madre, que muere prematuramente, privando a Dorian de ella. Acontecimiento que causa la melancolía del protagonista. Una melancolía que no tiene tanto que ver con la pérdida de *su propia* belleza como la de su madre, lo que implicaría que su libido permanece ligada a ese objeto,

---

<sup>504</sup> No aparece en nuestra edición inglesa, por lo que remitimos a: Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray* [en línea], Londres: Ward Lock & Co., 1891. p. 50 y ss. [consulta: 18/01/2018] Disponible en: <https://archive.org/stream/pictureofdoriangoowildrich#page/n8/mode/2up>

desplazada y fijada, finalmente, al objeto más parecido, más familiar, a saber, la belleza de Dorian. Así, el sortilegio de Dorian, su ruego o petición no solo estará dirigido a salvar su propia belleza y juventud, sino a perpetuar, de alguna manera, también la de la madre. Kofman dirá que desde esta perspectiva se trata de «reparar a la madre», de salvarla de la putrefacción, de la muerte, guardando su juventud y belleza eternamente, para triunfar de esta manera sobre el abuelo, sobre su odio, sobre su ley y sobre el desprecio hacia Margaret y hacia Dorian, mediante una transferencia diabólica entre niño y madre, mediada por el retrato<sup>505</sup>. Por tanto, intenta salvar por medio de una máscara eterna al cadáver de Margaret de la putrefacción, para lo cual es necesaria una bella mortaja a fin de ocultar el sufrimiento y la laceración del cuerpo<sup>506</sup>. Tanto sobre el cadáver como sobre el cuadro. Para esto Dorian trata de vivir de acuerdo con el hedonismo, sin renunciar a las pasiones, a su mutilación, lo que parece apuntar según Kofman:

Si Dorian Gray trata de guardar en sí intacta la belleza de su madre tal que el cuadro que la representa como Bacante (y no es esto insignificante) ha podido fijarla, es esto, es mi hipótesis, una tentativa para restituir su completitud dionisiaca más allá del ideal ascético al cual la había sometido el padre, emblema de la sociedad puritana<sup>507</sup>.

Por lo que no se trata tanto de conservar su belleza como de, a través de su conservación, salvar la de la madre, rompiendo a la vez con todo puritanismo mortificante, tratando de restituir lo dionisiaco en su madre, aquello por lo que muere. La imagen de su madre como una bacante aparece en una escena en la que se halla contemplando un viejo lienzo en el que aparece rodeada de la alta sociedad, apartada, sonriendo, con un holgado vestido de bacante, con hojas de vid en su cabello, con una copa de vino en su mano que se derrama<sup>508</sup>. Podríamos decir a partir de aquí, que la lectura de Kofman comienza a tomar un cariz más nietzscheano que psicoanalítico, que no se halla ni en comunión ni en disputa con lo anterior. Parte del intento de restitución de la figura materna está dirigido a rescatar esa parte que quedó aplastada por la ley del abuelo, simbolizada por la figura materna vestida de bacante. La madre formará parte de la corte de Dionisos, no por ser extremadamente bella, sino por ser fuerte y afirmar la vida, al osar mostrarse y verse desnuda en su fragilidad. Kofman no lo apunta, pero quizá Sibyl también pueda entrar en este cortejo salvaje, al rechazar las bellas máscaras del teatro y desear la violencia y el arrebató de su amor, tal como hiciera la madre de Dorian. Afirman la vida que vibra y se siente al rechazar ser receptáculos dispuestos para encarnar mujeres muertas, que no son más que el sueño de los poetas.

En contraste, Dorian no puede afirmarse en su desnudez —la cual pasaría por aceptar una pérdida, una falta y aceptar su deseo—. No forma cortejo alrededor de Dionisos porque le falta *potencia*, puesto que necesita de la máscara dorada —mortuoria— y de los bellos tesoros para olvidar. Necesita de la tela maravillosa del abuelo para velar su retrato, para que este no le devuelva la mirada, convirtiéndose en un impostor, en un tramposo: ni es bello, ni es joven. De aquí que Kofman se fije en esta figura para articular la impostura

<sup>505</sup> Cf. Sarah Kofman. *L'imposture de la beauté*, p. 45.

<sup>506</sup> Cf. Oscar Wilde. *The Uncensored Picture of Dorian Gray*, p. 170.

<sup>507</sup> «Si Dorian Gray essaie de garder en lui intacte la beauté de la mère telle que le tableau qui la représente en Bacchante (et ce n'est pas là insignifiant) a pu la fixer, c'est là, telle est mon hypothèse, une tentative pour lui restituer sa complétude dionysiaque par-delà l'idéal ascétique auquel l'avait soumis le père, emblème de la société puritaine», *L'imposture de la beauté*, p. 47.

<sup>508</sup> Cf. Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*, Londres: Ward Lock & Co., 1891, pp. 50 y ss.

de la belleza, como máscara apolínea, tan brillante como cegadora, que disimula y es señal de impotencia al tener que bajar la mirada ante la belleza salvaje, compleja, explosiva, inmanejable de quien forma cortejo con Dionisos. Por ello, «Dorian Gray no es el Edipo nietzscheano, dionisiaco, que osa mirar, ni un momento la verdad sin velo ni máscara»<sup>509</sup>, pues para lograr «ver la cara en un espejo, en su desnudez, sabiendo que su belleza es efímera y destinada al declive [...] necesita justamente haber podido superar y sobrepasar el estadio del espejo en el cual parece estar fijado o al menos haber regresado Dorian Gray»<sup>510</sup>.

En una primera lectura de *El retrato de Dorian Gray*, la figura de la madre podría pasar fácilmente desapercibida, hecho que lleva a Kofman a sostener que aquí se pone de manifiesto la función del retrato al servicio de desviar la atención de la figura más inquietante del relato. El cuadro, entonces, sirve de doble cobertura, de doble encubrimiento, porque el cuadro remite a Dorian y Dorian a la belleza de su madre. Por otro lado, el título de la obra nos muestra otra impostura: el protagonista debería ser Dorian Gray, pero lo es impostando, ya que es el retrato el que desempeña un papel fundamental en la obra. No obstante, tras lo expuesto, por extensión, la protagonista de esta novela será Margaret, mujer bacante y madre de Dorian, la que desde la reescritura de *El retrato de Dorian Gray* se articula todo el relato. Así, a pesar de que en el prefacio Wilde confiese que el arte no tiene finalidad, sino que es puro ornamento, embellecimiento por embellecimiento, cuyos elementos son adornos destinados para recrear la belleza, Kofman sostendrá que el texto —el arte en general— hará las veces de pantalla, de cobertura, al modo de máscara dorada —como la de Tutankamón, es decir, de mortaja— o de recuerdo encubridor, que viene a cubrir el sufrimiento y la laceración del cuerpo, lo que permite *otra lectura*, abriendo así al infinito interpretar a partir del movimiento de máscaras. Por ello, sostenemos, que tanto este punto final como otros tantos que aparecen al término de las reflexiones de Kofman son *falsos* puntos finales, o sea, impostores, que simulan un cierre y un fin, mientras dejan abierta la posibilidad de que su propia reescritura sea, de nuevo, una máscara o un velo.

<sup>509</sup> «Dorian Gray n'est pas cet Œdipe nietzschéen, dionysiaque, qui ose regarder, ne serait-ce qu'un moment, la « vérité » sans voile ni masque», Sarah Kofman. *L'imposture de la beauté*, p. 48.

<sup>510</sup> «regarder son visage dans un miroir, dans sa nudité, en sachant que sa beauté est éphémère et destinée au déclin [...] nécessite justement d'avoir pu surmonter et dépasser le stade du miroir auquel semble s'être fixé ou du moins avoir régressé Dorian Gray», íd.



## PARTE III

### *Fantasmagoría de una ilusión: casuística*

Jamás pronunciarás el nombre de la mujer en vano...

Sarah Kofman, *El Enigma de la mujer*.

En la tercera parte pasamos a presentar lo que podríamos denominar bajo el nombre de «casuística» extraída de las obras de Kofman. Para esta tarea nos centraremos en siete textos a fin de establecer cierto recorrido a partir del método de relectura y reescritura que hemos trabajado a lo largo de las dos primeras partes de nuestra investigación.

El recorrido que proponemos para esta tercera sección se inicia en el texto que figura a modo de anexo en *Nietzsche et la scène philosophique*, titulado «Baubô, perversion théologique et fétichisme» (Baubo, perversion teológica y fetichismo). Nos servirá para establecer desde el comienzo las coordenadas sobre las cuales hemos leído y articulado el resto de los textos. En definitiva, construiremos nuestro asentamiento en relación con lo que en este texto plantea Kofman, a fin de poder establecer un trayecto entre distintos textos-casos (de ahí que podamos hablar de cierta *casuística*) articulados en torno a la economía pulsional que nuestra filósofa hace surgir a raíz de legado de grandes hombres (nombres) de la tradición europea, como: Freud, Kant, Rousseau, Comte, Nerval o Diderot. La importancia fundamental que nos parece que aporta nuestro análisis de las propuestas de Kofman radica en que supone otra manera de mirar los textos que revela estrategias, valoraciones, usurpaciones, paralizaciones; crisis y defensas ante el desequilibrio. Precisamente, esto nos permitirá destacar nuevas figuras y constelaciones metafóricas que, tal vez, puedan servir no a solucionar ningún problema (no creemos que en ningún punto de nuestra exposición haya sido este el objetivo y, desde luego, podemos suponer que el de Kofman tampoco —buena cuenta de ello da el que numerosos textos acaben con una interrogación—), sin embargo, quizá sí puedan contribuir a replantear los problemas, tanto de interpretación, como morales, feministas, políticos, sociales..., con las miras puestas en una condición irrenunciable tras Auschwitz, a saber, la plurivocidad, la polisemia.

En resumen, la apuesta que pretendemos analizar aquí en relación con los *casos* que *construye* nuestra autora, supone un esfuerzo por restablecer la ambivalencia de la ley, de la paterna y de la materna, y la ambivalencia de lo femenino, encerrada, estratégicamente en una dualidad mortificadora, como veremos. De tal manera que Kofman multiplica los nombres y los roles de las mujeres figuradas por estos hombres: multiplica sus deseos, sus ganas, sus vidas, su relevancia; elimina el polvo que hay bajo sus figuras de mármol y descubre cuerpos de carne, huesos y sangre. Devuelve la vida a los fantasmas. No como retornadas, sino como *mujeres*.



## 10. Sofía o Baubo

Nietzsche en *El crepúsculo de los ídolos*, en «Cómo el “mundo verdadero” terminó por convertirse en una fábula», anuncia que el mundo verdadero se vuelve inaccesible y queda reservado exclusivamente al sabio, al piadoso, al virtuoso. A continuación, escribe que tal mundo *se hace mujer*<sup>1</sup>. Recordemos, por otra parte, el término griego ἀλήθεια (*aletheia*), que puede ser traducido como verdad, comprendida como desvelamiento, desocultamiento. Entender a la verdad como una mujer depende de una determinada representación que ocurre en un momento dado de la historia. Sarah Kofman en su artículo «Baubô»<sup>2</sup> se pregunta si colocar a la mujer en el lugar inaccesible de la verdad nace de la necesidad misma de protegerse frente a ella, pues no es menos cierto que la verdad no es desvelada sin provocar horror:

Nos podemos preguntar si haber colocado a la verdad-mujer en un lugar inaccesible no corresponde a la necesidad de protegerse contra ella: es mejor no poder ver que no tener nada que ver; es mejor no sumergirse en los abismos de la verdad como ausencia de verdad. La autocastración provocada por la «visión» de la «verdad». Edipo «el más temerario e infeliz de los hombres» que osa mirar al abismo se ciega a sí mismo<sup>3</sup>.

Pero ¿a qué nos referimos cuando hablamos de la *verdad como mujer*? Para Kofman, que parte de los textos nietzscheanos y de su *particular método* de lectura, que la verdad se figure como una mujer tiene que ver, en primer lugar, con una perspectiva teológica-metafísica. Afirmar que se trata de una *perspectiva* implica que hablemos de una representación que se da en un momento dado en la historia, es decir, que nos hallamos ante una construcción o, como indicará nuestra autora en múltiples lugares: «una astucia de la imaginación, de la vida». Desde la lectura que hace Kofman de distintos textos nietzscheanos, esta astucia se ejecuta a partir de un movimiento de abstracción que hace de lo singular un universal, un ideal. Este movimiento pone en suspenso el mundo de lo fáctico, de lo singular, lo que implica a la vez hacer de la mujer y de la verdad, un *híbrido*<sup>4</sup>, que podemos denominar «verdad-mujer» y supone erigir un fetiche que nos permita lo otro, la diferencia encarnada en el otro (en los otros) sexo sin sentir horror. La clave de este asunto está en *Sofía*, Σοφία, la sabiduría, la verdad-mujer. Desde aquí, se puede entender el título

<sup>1</sup> Cf. Friedrich Nietzsche. *O. C.* Vol. IV. Madrid: Tecnos, 2016, pp. 634-635.

<sup>2</sup> Este texto es fruto de una conferencia dictada en 1976 y aparece en versión impresa, por primera vez, en *Nuova Corrente*, 68-69, 1975-76. La primera versión de este texto como anexo en *Nietzsche et la scène philosophique* aparece publicada por Union Générale d'Éditions en 1979, pp. 263-304. La edición con la que nosotros trabajaremos aquí corresponde a la segunda edición, publicada en 1986 por la editorial Gallilée, pp. 225-262.

<sup>3</sup> «On peut se demander si d'avoir placé la vérité-femme dans un lieu inaccessible ne correspond pas au besoin de se protéger contre elle : mieux vaut ne pas pouvoir voir qu'il n'y a rien à voir, mieux vaut ne pas plonger dans les abîmes de la vérité comme absence de vérité. L'autocastration provoquée par la « vue » de la « vérité ». Œdipe « le plus téméraire et le plus malheureux des hommes » qui osa jeter son regard sur l'abîme s'aveugla lui-même», Sarah Kofman. «Annexe : Baubô, Perversion théologique et fétichisme». *Nietzsche et la scène philosophique*. 2ª ed. París: Gallilée, 1986, p. 250.

<sup>4</sup> Emparentado con el término *hybris*. Podríamos acudir a la antigua idea griega de cometer *hybris* en este movimiento, ya que sería transgredir los límites impuestos, no aceptar el destino que le ha tocado vivir; también podemos relacionarlo con la *desmesura*, a saber, con no tener medida en el sentido de sobrepasarla. La medida, los límites, son los que nos da lo singular; tomar más que la parte para llegar a un absoluto, tomar otro destino distinto a moverse en una naturaleza cambiante, contingente, en constante devenir, esto es cometer *hybris*.

de este apartado. La unión que proponemos no implica únicamente la verdad como mujer (diosa, representada por ecos femeninos...), sino también la necesidad de la mujer como verdad. Esta verdad-mujer o mujer-verdad se corresponde con la naturaleza del Uno, en la que se ve reducida toda duplicidad, ambivalencia o vestigio de lo otro. Cuando la idea de verdad deviene mujer ambas quedan inaccesibles, inalcanzables, fijas y momificadas en su esencia: en un concepto-cáscara o mortaja.

«Fetichismo» no es una palabra que podamos encontrar con frecuencia en los textos nietzscheanos. Al contrario de lo ocurre con «perversión», utilizada en múltiples lugares. «Perversión» dentro de este discurso apunta a una inversión y, a la vez, a un enrevesamiento —confusión estratégica en Kofman— de los valores; mientras que fetichismo se refiere al resultado de un rechazo de ver causado por el miedo o la angustia. Lo que nos angustia podemos controlarlo, apresararlo de alguna manera, dándole palabras, creando metáforas, a partir de las cuales, aparecerán los conceptos, que, a su vez, se irán muriendo poco a poco, secos y petrificados; con esta solidificación, se producirá el olvido de la creación o de la metáfora, pareciendo así que los conceptos han estado ahí desde siempre, apareciendo como las causas que provocan efectos<sup>5</sup>. Que haya causas de los fenómenos, esto es, que haya *una razón suficiente* para lo que acaece, según Nietzsche, nos permite soslayar lo angustioso. Dicho de otro modo, la causa permite poner un velo, un telón, que oculta el abismo y evita que quedemos prendados y horrorizados, al mismo tiempo, en él y de él: no podrá devolvernos la mirada. Por tanto, se trata de una astucia perversa, pues, «lo que es perverso y contranatural es querer imponer a una naturaleza distinta su naturaleza, es querer imponer la perspectiva del enfermo a todos, proyectar el “mal de ojo” sobre toda cosa [...] es rechazar la perspectiva como tal»<sup>6</sup>.

### 10.1. Panem et Circen<sup>7</sup>

Para desarrollar su posición, Kofman rescata de entre las palabras de Nietzsche la figura de la maga Circe, paradigma de *la mujer seductora*, la que domina a través de la seducción y el engaño, la que aprovecha la fuerza o la debilidad de los instintos del hombre. Bruja, súcubo, Medusa, que, con el movimiento de sus velos y de su varita; de sus ropas y joyas, opera el encanto o, al menos, esa es la imagen que se ha consolidado bajo su nombre. Kofman destaca entonces que, «lo importante aquí es que los débiles actúan como *mujeres*: tratan de seducir, de encantar, de travestirse y disimular los valores nihilistas bajo dorados adornos»<sup>8</sup>. Circe, precisamente, es la que se disfraza con bellos ropajes y joyas. Sin embargo, cabría preguntarse al servicio de qué se halla el disfraz. La respuesta, desde el texto de Kofman, bien podría ser que está dirigido a ocultar su hueco, su vacío, la no *plenitud de ser*; al fin y al cabo, «también Circe fue filósofa»<sup>9</sup>: falsea, moraliza<sup>10</sup>, pervierte y disfraza el

<sup>5</sup> Remitimos al punto 6.3.7. de nuestra exposición, pp. 204 y ss.

<sup>6</sup> «Ce qui est pervers et contre-nature, c'est de vouloir imposer à une autre nature sa nature, c'est de vouloir imposer la perspective du malade à tous, projeter le « mauvais œil » sur toute chose, [...] refuser d'avouer la perspective comme telle», Sarah Kofman. *Nietzsche et la scène philosophique*, p. 230.

<sup>7</sup> *Pan y Circe*, juego de palabras que escribe Nietzsche en referencia a la expresión: *panem et circenses*, pan y circo. Referencia al § 17 de Sentencias y flechas, *El crepúsculo de los ídolos*, O. C. Vol. IV, p. 621.

<sup>8</sup> «l'important, ici, c'est que les faibles agissent comme des femmes: ils tentent de séduire, de charmer, en se travestissant et en dissimulant les valeurs nihilistes sous des parures dorées». *Ib.*, p. 231.

<sup>9</sup> Friedrich Nietzsche. «Más allá del bien y del mal», O. C. Vol. IV, §208, p. 373.

<sup>10</sup> Cf. Friedrich Nietzsche. «Ecce Homo». O. C. Vol. IV, §5, p. 814.



«llegando a ser» con «el ser». Por otra parte, Circe no se podría mostrar desnuda ante el riesgo de perder su poder de seducción, su magia, su *varita* —ya no la tendría, ni velada ni imaginariamente—. Es débil o al menos no es lo suficientemente fuerte, en la configuración que en un primer momento nos ofrece Kofman, para poder mostrarse en su desnudez. Se trata, entonces, de una lectura que será cuestionada a lo largo del texto de nuestra filósofa, dado que reconoce que el texto nietzscheano es heredero de un «viejo motivo teológico», a saber, aquel que vincula la seducción con la mujer, como su poder y fuerza por excelencia, cuyo contrapunto sería el pudor, definido como:

[...] astucia de la vida que permite al hombre desear a la mujer sin tener miedo de quedar paralizado, velo que evita la homosexualidad masculina (defensa espontánea contra el horror que provocan los órganos genitales femeninos) y que permite, entonces, la perpetuación de la vida<sup>11</sup>.

Hasta aquí hemos tomado como referencia ciertas afirmaciones como: «el mundo verdadero se vuelve inaccesible, se vuelve mujer» o «también Circe fue filósofa, moralizante, perversa, negadora del abismo que seduce escondiendo bajo sus ropajes y bellos adornos los valores nihilistas». Afirmaciones de las que podemos deducir que el mundo verdadero es mujer, es Circe, una verdad que se vuelve mujer, cristiana, puesto que «La moral cristiana ha sido hasta ahora la Circe de todos los pensadores —ellos estaban a su servicio»<sup>12</sup>. No obstante, Kofman nos plantea la posibilidad de imaginar otro *tipo* de mujeres. Cuestiona la aparente devaluación de Nietzsche a cierto arte de los velos, de las máscaras y de la transformación que ostentaría Circe, al proponer si acaso el arte de la seducción, del travestismo y de las máscaras no es parte del juego del devenir, puesto que lo que hay son máscaras y disfraces, dado que lo contrario serían atuendos propios, faces y fachadas verdaderas. Kofman, a nuestro parecer, se propone hacer de esta Circe perversa una gozosa bacante, menos cristiana para inventar una posibilidad dionisiaca.

## 10.2. El fetichismo del filósofo

Si acudimos al texto *El fetichismo* de Freud recordamos que el fetiche es:

[...] el sustituto del falo de la mujer (de la madre) en que el varoncito ha creído y al que no quiere renunciar [...] el varoncito rehusó darse por enterado de un hecho de su percepción, a saber, que la mujer no posee pene. No, eso no puede ser cierto, pues si la mujer está castrada, su propia posesión de pene corre peligro<sup>13</sup>.

Un posible peligro que le amenaza provocando la angustia. Es decir, hay percepción, hay algo que se conoce ahí, lo que se ve es una ausencia. Por otro lado, se da la desmentida, la negativa a lo percibido siendo consciente de lo percibido. Por tanto, no se reconoce tal ausencia que causa angustia y para soportarla, mediante el propio mecanismo de defensa que es la desmentida, un objeto se colocará en ese lugar vacío: donde antes no había nada,

<sup>11</sup> «ruse de la vie qui permet à l'homme de désirer la femme sans avoir peur d'être médusé, voile qui évite l'homosexualité masculine (défense spontanée contre l'horreur que provoquent les organes génitaux féminins) et qui permet donc à la vie de se perpétuer», Sarah Kofman. *Nietzsche et la scène philosophique*, p. 247.

<sup>12</sup> Friedrich Nietzsche, «Ecce Homo», O. C. Vol. IV, §6, p. 856. También en «Aurora», O. C. Vol. III, §3, p. 485.

<sup>13</sup> Sigmund Freud. «El fetichismo». O. C. Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, p. 148.

ahora habrá algo que oculta esa nada. Si seguimos los textos nietzscheanos<sup>14</sup> se trata del mismo movimiento de desmentida que hacen (con el que se defienden) los metafísicos, los teólogos, los sabios, debido a que en el lugar de la nada, ponen sus causas, sus *eidos*. En el prólogo de *Más allá del bien y del mal*, Nietzsche se pregunta si es que acaso los dogmáticos, los filósofos, no han mostrado una torpeza absoluta y patética para conquistar la verdad y para ganarse el afecto de una mujer, lo que nos pone en el camino hacia aquello que hemos venido llamando mujer-verdad<sup>15</sup>; una mujer que no se deja conquistar, seducir o ganar, quizá porque sea un fantasma. No se puede conquistar lo que no se puede acotar, controlar, limitar, conceptualizar; como tampoco se puede seducir a la gran maga de la seducción, conjurada, imaginada, *creada*, precisamente, para ser presa de su hechizo, para caer rendido a sus pies o para hacer que ella se arrodille ante Ulises. Circe, nace desde esta perspectiva engendrada por la necesidad fetichista de fuerzas no lo suficientemente *viriles* como para lograr penetrar en lo femenino<sup>16</sup>; una debilidad que necesita del fetichismo que, desde el texto de Nietzsche, a través del de Kofman, ponemos en relación con el mal gusto, con la voluntad de verdad, aunque sea a toda costa o coste, esto es: cueste lo que cueste construirla, inventarla en un ejercicio de sustitución y desplazamiento sobre lo vacío. Leemos en *Nietzsche contra Wagner*:

Ya no creemos que la verdad siga siéndolo si se le quitan los *velos*, hemos vivido demasiado como para creerlo... Hoy rige para nosotros como una cuestión de decoro el no querer verlo todo desnudo, no querer presenciarlo todo, comprenderlo y «saberlo» todo. *Tout comprendre — c'est tout mépriser* [comprenderlo todo — es despreciarlo todo]... «¿Es verdad que el buen Dios está presente en todas partes?», preguntaba una niña pequeña a su madre: «pero eso lo encuentro indecente» — ¡Una llamada de atención para los filósofos!<sup>17</sup>.

Sin embargo, el deseo impúdico es desnudarla, arrancar sus velos y tomarla para sí, lo que conlleva su mutilación: recortada, desfigurada, representada de infinitas maneras porque es inasible, resbaladiza, enigmática y un agujero en sí misma. La falta encarnada. Ante eso, angustia, lo que nos llevaría a buscar causas, conceptos, palabras que pudieran poner límite a esta fuerza desasosegante. Un concepto, un título para poder nombrarla, para darle un rol y hacerle pagar por eso que causa: una égida frente a lo real femenino<sup>18</sup>. Por ende, los metafísicos-teólogos desconocen a las mujeres, desconocen a la verdad, hacen de Circe su fantasma, su fantasía. No se trata ya de una cuestión de mirar bajo el velo de la Isis del templo de Sais, sino de mantenerse firme ante el velo, que no será nunca uno, igual que los disfraces, los adornos, las palabras, los significantes, etc. La verdad se fragmenta, estalla como inmanencia, como naturaleza, y la mujer lo hace en *las mujeres*, como afirmación, creación, fuerza y potencia; ambivalencia y pluralidad. El otro intento, el de mantener a Isis

---

<sup>14</sup> Creemos que podemos acercar las posturas de Nietzsche y de Freud con respecto de la angustia como causa del fetichismo, sin forzar demasiado las lecturas de ambos autores, puesto que para ambos supone un rechazo radical ante algo que causa angustia, para lo cual, se disparan mecanismos para tapar, ocultar eso que se rechaza (la falta en ambos casos, por un lado, la causa, el *eidos* —falta, porque hasta que no se pensó, necesitaban encontrarla-, y por otro el pene). De este modo se encuentra el alivio.

<sup>15</sup> «Suponiendo que la verdad fuera una mujer —, ¿cómo? ¿Acaso no está fundada la sospecha de que todos los filósofos, en la medida en que fueron dogmáticos, han entendido poco de mujeres? ¿De que la escalofriante seriedad y la torpe indiscreción con que hasta ahora se han acercado a la verdad fueron medios desacertados e impropios para seducir precisamente a una mujer? Lo cierto es que ni siquiera se dejó seducir», Friedrich Nietzsche, *O. C.* Vol. IV, p. 295.

<sup>16</sup> Sarah Kofman. *Nietzsche et la scène philosophique*, p. 251.

<sup>17</sup> Friedrich Nietzsche, *O. C.* Vol. IV, §2, p. 922. Encontramos un fragmento prácticamente sin modificaciones en *La gaya ciencia*, §4, p. 721.

<sup>18</sup> Cf. Ana María Leyra. *Poética y transfilosofía*. Madrid: Fundamentos, 1995, pp. 73-78.

en un bello sarcófago dentro del que se hallaría la verdad, implica cosificar la verdad y la mujer, haciéndolas inaccesibles y alejándolas para que no provoquen horror. En esta dirección, diremos que el peplos que levanta Baubo y permite exhibir su vulva, es el mismo velo que oculta a Isis<sup>19</sup>. Las desconoce y las oculta<sup>20</sup>, aun cuando lo único que se desee sea desvestirlas, desnudarlas. Hablamos aquí de un juego de tapar y destapar, pues al verlo todo no se ve nada y esto es fundamental. Parecería que taparla, cubrirla u ocultarla supondría añadirle *capas* o velos, telas, ropas, pero puede suponer lo contrario, es decir, arrancar todos los velos, las telas, los adornos a Circe, pero ya no sería Circe, la maestra de la seducción. Cuando a la mujer se la eleva al rango de La Mujer, de La Virgen, de La Dama, se arrancan todos esos velos, máscaras o disfraces que podrían venir a establecer un juego, una tensión que dejara ver todo y nada. Con esos nombres, papeles o figuraciones se coloca a cada mujer susceptible de ocupar el trono que le den, en un lugar mortificante en el que su esencia está garantizada de antemano por aquella mirada que sin desear verla la trasviste de lo que no es —o al menos de lo que *no toda ella es*—. En este trono, no podrá tejer: de sus manos le será arrancado el hilo de Ariadna.

Se debería tener en más alta estima el *pudor* con el que la naturaleza se ha ocultado tras enigmas e incertidumbres de todos los colores. ¿Acaso la verdad es una mujer que tiene razones para no dejar ver sus razones?... ¿Acaso su nombre es, para decirlo en griego, *Baubo*?... ¡Oh, esos griegos! ¡Ellos sí que sabían *vivir*! ¡Para lo cual hace falta mantenerse con firmeza en la superficie, en el pliegue, en la piel, adorar la apariencia, creer en las formas, en los sonidos, las palabras, en todo el *Olimpo de la apariencia*!<sup>21</sup>.

### 10.3. Baubo-vida

El nombre de Baubo aparece ya en *Camera obscura de l'ideologie*<sup>22</sup> (Cámara oscura de la ideología). En esta obra, Kofman expone la versión del mito que toma para su desarrollo. Así, remite a una escena lúgubre, en la que Deméter, diosa griega de la fertilidad, de la agricultura —en específico de los cereales—, lleva vagando por nueve días y nueve noches sin beber y sin comer, sin descanso en la búsqueda de su hija raptada, Perséfone. En este deambular, la tierra se ha vuelto estéril, como la propia diosa, impotente, que ha perdido su objeto amado. Sin poder hacer duelo, cae en la melancolía, lo que afirmamos puesto que Deméter pierde su libido, como en una fuga sin posibilidad de reparación, que solo puede darse en el (re)encuentro del objeto perdido. En este tránsito melancólico hacia ninguna parte, encuentra a Baubo, quien se levanta las faldas, *mostrando su vientre* sobre el que se encuentra dibujada la figura de, lo que Kofman supone, Iaco<sup>23</sup>, hijo de Deméter, a

<sup>19</sup> Para esta aproximación nos apoyamos en el texto de Pierre Hadot. *The Veil of Isis. An Essay on the History of the Idea of Nature*. Cambridge – Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006; donde precisamente se da el vínculo entre ambas figuras a través de la Isis Bubastis: figurilla de terracota en la que Isis levanta su peplos exhibiendo su genital.

<sup>20</sup> Cf. Ana María Leyra. «Desnudo/vestido: la imagen síntoma y la construcción del imaginario». *Escritura e imagen*. Vol. 5, 2009, pp. 205-224.

<sup>21</sup> Friedrich Nietzsche. «Nietzsche contra Wagner». *O. C.* Vol. IV, §2, p. 922. Como en la cita anterior, podemos ver un fragmento semejante en «La gaya ciencia», *O. C.* Vol. III, § 4, p. 721.

<sup>22</sup> París: Galilée, 1973.

<sup>23</sup> Para indagar acerca de la identificación de Iaco y Dionisos remitimos, en primera instancia a los estudios de la profesora de mitología comparada en Cambridge: Jane Ellen Harrison. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. 2ªed. Cambridge: University Press, 1908, pp. 540-544; también Károly Kerényi. *Dionisos. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona: Herder, 2011. Así como a la tesis doctoral de Silvia Porres Caballero, *Dioniso en la poesía lírica griega*. Directores Alberto Bernabé Pajares y Mercedes

veces identificado con Dionisos<sup>24</sup>. Para poder navegar por posibles vías de investigación, consideramos relevante indagar y aludir a otros fragmentos o versiones de este mito. Es relativamente difícil encontrar información específica sobre Baubo y tampoco cuenta con una extensa —ni clara— bibliografía a la que poder acudir para encontrar posibles puntos de partida para la interpretación. Baubo aparece como mera *figurante* en los relatos que transmiten esta escena. De hecho, en ciertas versiones ni siquiera se nombra, apareciendo otra mujer en escena, Yambe. De ahí que en múltiples análisis se pueda encontrar la unión entre ambas figuras: Yambe-Baubo. Comenzamos exponiendo la versión que más cercana nos parece a la ofrecida por Kofman, extraída del texto de Georges Devereux, antropólogo y psicoanalista francés precursor del etnopsicoanálisis, titulado *Baubo. La vulva mítica*, en el que cita a Clemente de Alejandría:

Después de haber hablado así, Baubo remangó su peplos, para mostrar todo lo que tiene de obsceno su cuerpo: el niño Iakchos [Iaco-yaco], que *estaba allí*, reía y movía con *su mano* (¿qué?) bajo el *regazo/seno* (*Kolpos*) de Baubo; entonces la diosa sonrió, sonrió en su corazón (*thymoi*); aceptó la copa de abigarrados reflejos en la que estaba contenido el *kykeon*<sup>25</sup>.

Aceptó la bebida sagrada, que en los misterios de Eleusis simbolizaba la ruptura del ayuno sagrado —Deméter rompe su ayuno aceptando la bebida—. Dicha bebida era una mezcla de agua, cebada y hierbas, a la que se le suponían propiedades digestivas, por ello para superar la melancolía, nada se nos antoja más simbólico que el *kykeon* (también ciceón), que ayudará a digerir eso que no se puede digerir sin el duelo, a saber, la pérdida. En esta línea podemos apuntar que, en el *Himno Homérico a Deméter*<sup>26</sup>, esta rechaza el vino —no será su bebida—, pero sí acepta la bebida propia, la que le recuerda su fecundidad, la de los cereales, de las hierbas. Por otro lado, los efectos del vino están más relacionados con la embriaguez, la fiesta, lo dionisiaco, al contrario que el *kykeon*, que ayuda a la digestión de aquello que Deméter no podía soportar. En otro orden de ideas, el extraño gesto de Baubo de levantarse la falda y mostrar lo que hay bajo ella habrá autores que lo denominen como *anasyrma* o *aischrología*<sup>27</sup> que proviene de *aischrologéin* que podemos entender como ‘lenguaje vulgar’<sup>28</sup>. Términos que hacen referencia a una broma lasciva que es también un gesto erótico y que, además, suponen una defensa ritual<sup>29</sup>. El termino se extiende hasta el punto de designar a las obras de arte en las que aparezca este gesto, como ejemplo traemos *Le diable Papefiguiere* de Charles Eisen para los cuentos de La Fontaine<sup>30</sup>.

---

López Salvá. Madrid: UCM, 2014, p. 504 y ss. [consultado: 23/07/2019]. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/24575/1/T35156.pdf>

<sup>24</sup> Cf. *Camera obscura*, p. 64 y *Nietzsche et la scène philosophique*, p. 254.

<sup>25</sup> Clemente de Alejandría, *Protreptikos pros tús hellenás* [La exhortación de los griegos], citado en Georges Devereux. *Baubo. La vulva mítica*. Barcelona: Icaria, 1984, p. 34.

<sup>26</sup> Homero. «Himno II, A Deméter», 206-208.

<sup>27</sup> M<sup>a</sup>. Dolores Castro Jiménez, *El mito de Prosérpina: Fuentes Grecolatinas y pervivencia en la literatura española* [en línea]. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1991, p. 136. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/3247/1/T16823.pdf>. Además, aquí podemos encontrar la extensa y rigurosa clasificación de las fuentes de las distintas versiones del mito. También en: Jean Vernant, *La muerte en los ojos*. Barcelona: Gedisa, 2001, p. 46.

<sup>28</sup> Cf. Georges Devereux, *Baubo. La vulva mítica*. Nota 15, p. 30.

<sup>29</sup> Para encontrar un recopilatorio sobre el carácter apotropaico de la vulva recomendamos acudir a Mithu M. Sanyal. *Vulva, La revelación del sexo invisible*. Barcelona: Anagrama, 2012, pp. 41-44.

<sup>30</sup> Por otro lado, encontramos multitud de figurillas que algunos autores como Devereux han denominado «tipo Baubo» que muestran de manera evidente su vulva o, en ocasiones, representan torsos de mujeres con rostros dibujados. No encontramos este tipo de figurillas exclusivamente en el contexto de la antigua Grecia. Como ejemplo, podemos remitir a las figuras *Sheela na Gig*, típicas de Irlanda y Gran Bretaña.

Por lo demás, se trata de un gesto que, junto a bromas obscenas, explícitamente sexuales, hace su aparición en los cultos a Deméter-Perséfone y Dionisos. De los primeros, que son los que aquí nos interesan, tomamos los gestos, bromas y risas que las mujeres pondrían en juego durante las Tesmoforias, fiestas a las que acudían mujeres casadas y decentes, consagradas a las diosas, Deméter y Perséfone<sup>31</sup>. Por otro lado, Robert Graves nos presenta otra versión —más alejada de la aportada por Kofman— en la que sostiene que Deméter, disfrazada de anciana, en su deambular llega a Eleusis y se convierte en huésped del rey Céleo. Una de sus esclavas, Yambe, hija de Pan y Eco, relacionada con la diosa del humor y de la poesía, de las bromas groseras y eróticas; para animar a Deméter y alejar su aflicción comienza a decir versos lascivos. Se une a la escena una vieja niñera llamada Baubo, que convence a Deméter para beber agua de cebada, mientras que gesticula imitando un parto. Por debajo de su falda asoma Iaco, que de un salto se lanza a los brazos de Deméter y la besa. Asimismo, nos indica el autor que tanto «Yambe» como «Baubo» refieren a un tipo de canciones obscenas, hechas en métrica yámbica, entonadas durante los misterios eleusinos para rebajar la tensión causada<sup>32</sup>.

Otra de las interpretaciones que pueden venir en nuestra ayuda para exponer qué/quién es Baubo en la obra de Kofman es el texto de Charles Picard, titulado *L'épisode de Baubô dans les mystères d'Éulisis*<sup>33</sup> (el episodio de Baubo en los misterios de Eulisis), quien sostiene —dejando su impronta en las interpretaciones posteriores como la de Devereux— la clara identificación entre el sexo femenino y Baubo, es decir, que esta *mera figurante* será la simbolización o personificación del sexo femenino. De hecho, Devereux nos indica que la vulva en la Grecia antigua suponía señal de mal augurio, lo que implica, de nuevo su invocación o mostración como medida de control apotropaica, exhibición que le otorga un carácter fálico que vendría a anular su carácter «maléfico»<sup>34</sup>. Luego, Baubo se levanta las faldas y no solo muestra su sexo en la última versión del mito referida, sino que además *pare, da a luz*, a Iaco, lo que está en relación directa con la fecundidad, la creación, la afirmación enmarcada en lo que Kofman llamará una historia de mujeres (Deméter, Baubo, Perséfone)<sup>35</sup> que aleja el mal augurio, la muerte, la esterilidad. En una escena que no logra aliviar el dolor por arte de magia, sino por una afirmación en la invitación entre mujeres, pues la mezcla de cebada, agua y hierbas solo es aceptada —es decir, solo se da la posibilidad de digestión— cuando Baubo se convierte en el sexo femenino, en la potencia, en el aumento. Una vulva *mítica*, que es *también* la de Deméter. En este sentido, señalará el psicoanalista que:

[...] los embarazos periódicos son vividos como pruebas de «la incastrabilidad» de la mujer: si pierde a su hijo (al nacer, por muerte, por un mal parto natural y sobre todo por un aborto provocado), su nuevo embarazo le «prueba» su capacidad de *regenerar* su falo (= niño) perdido<sup>36</sup>.

<sup>31</sup> Cf. Carlos García Gual. *Diccionario de mitos*. Madrid: Siglo XXI, 2003, p. 21.

<sup>32</sup> Cf. *The Greek myths*. Vol. I. Londres: The Folio Society, 1996, p.92.

<sup>33</sup> *Revue de l'histoire des religions* [en línea], Vol. 95, 1927, pp. 220-255. [Consulta: 23/07/2019]. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/23664588>

<sup>34</sup> Cf. Georges Devereux. *Baubo. La vulva mítica*, p. 12.

<sup>35</sup> Cf. Sarah Kofman. *Camera obscura*, p. 64.

<sup>36</sup> Cf. Georges Devereux. *Baubo. La vulva mítica*, p. 40.

Así, la vulva de Baubo y la risa de Deméter recuerdan el eterno retorno de la vida, en una complicidad que queda por fuera, en una afirmación risueña, ligera, jovial, de la apariencia —es decir no fetichista, que no la *deniega*— al margen de una:

[...] reacción de resentimiento de la mujer estéril frente a la vida [pues, tanto Baubo fingiendo parir a Iaco como Deméter son la fertilidad], sintomática de una degeneración de la feminidad, no de la feminidad: la «mujer» ni está castrada ni no castrada, ni el hombre que tiene pene. La castración y su contrario forman parte del sistema de los débiles, son conceptos irrelevantes para hablar de una vida verdaderamente viva, afirmativa [...]. La mujer impúdica [tal como Circe la súcubo] es cómplice de los teólogos y de su concepción de la mujer: dejando caer sus velos, exhibiendo su llaneza, hace caer al hombre en el pesimismo y en el nihilismo [...] [no lo soportan y mutilan la vida, hacen de la mujer un ser castrado que les muestra la falta y con ello la amenaza de su pérdida]. La creencia en la castración es el reverso del fetichismo: ambos forman parte del mismo sistema. Las mujeres estériles y las mujeres viejas están de acuerdo con el punto de vista perverso, teológico. Son las peores enemigas de las mujeres: suprimen, por resentimiento, la fecundidad que no hace más que uno con la vida y con su poder de afirmación creadora<sup>37</sup>.

Se trata entonces de una mujer impúdica tal como Circe la súcubo, la hechicera, que solo es soportable en tanto que apresada en sus velos. En su llaneza, no se soporta, y se mutila, como se mutila la vida, hacen entonces de la mujer un ser castrado que les muestra la falta y con ello la amenaza de contagio, de pérdida. Sin embargo, la historia que presenta Kofman es una historia de mujeres que, en su complicidad, al reírse ante la falda levantada, bebiendo *kykeon*, aceptan la apariencia y se quedan en el pliegue, en la piel, con lo que anulan todo juego perverso propuesto por aquellas miradas débiles que *se caen antes de alzarse*. Decir que la vida sea mujer, implica afirmar la ferocidad, la fuerza, la crueldad, la fecundidad y la posibilidad del devenir, del eterno retorno, bajo el nombre de Baubo, pues:

[...] ella significa también que la apariencia no debe despertar ni escepticismo ni pesimismo, sino la risa afirmadora de un viviente que sabe que, a pesar de la muerte, la vida puede continuar indefinidamente [...] Llamar a la vida «Baubo», es identificarla no solamente con la mujer, sino con sus órganos reproductivos<sup>38</sup>.

Los griegos eran aquellos que sabían vivir en la superficie, adoradores de la apariencia, de las formas, de los sonidos, de las palabras, de *Baubo*, de la vida. No de Circe, ni de la verdad. Kofman apunta otro lugar en el que Nietzsche transforma a la vida en mujer, en el que leemos: «Pero quizás sea este el más fuerte encanto de la vida: hay sobre ella un velo bordado en oro de hermosas posibilidades, prometedor, resistente, pudoroso, burlón, compasivo, seductor ¡Sí, la vida es una mujer!»<sup>39</sup>. Vida, naturaleza, verdad, apariencia y mujer son conceptos íntimamente entrelazados en la obra nietzscheana, basados en la superficialidad otorgada por la inmanencia. Esto supone que si se quiere buscar una

---

<sup>37</sup> «Réaction de ressentiment de la femme stérile devant la vie, symptomatique d'une dégénérescence de la féminité, non pas de la féminité : « la femme » n'est ni castrée ni non castrée pas plus que l'homme ne détient le pénis. La castration et son contraire font partie du système des faibles, sont des concepts non pertinents pour parler d'une vie vraiment vivante, affirmative [...]. La femme impudique est complice des théologiens et de leur conception de la femme : laissant tomber ses voiles, exhibant sa platitude, elle fait tomber l'homme dans le pessimisme et le nihilisme [...]. La croyance en la castration est l'envers du fétichisme : tous deux font partie du même système. Les femmes stériles et les vieilles femmes sont donc de connivence avec le point de vue pervers, théologique. De telles femmes sont les pires ennemies des femmes : elles leur suppriment, par ressentiment, la fécondité qui ne fait qu'un avec la vie et son pouvoir d'affirmation créatrice», Sarah Kofman. *Nietzsche et la scène philosophique*, p. 247.

<sup>38</sup> «elle signifie aussi que l'apparence ne doit éveiller ni scepticisme ni pessimisme mais le rire affirmateur d'un vivant qui sait que, malgré la mort, la vie peut indéfiniment revenir [...] Appeler la vie « Baubô », c'est l'identifier non seulement à la femme mais plus précisément à ses organes de reproduction», *ib.*, p. 255.

<sup>39</sup> «La gaya ciencia», *O.C.* Vol. III, §339, p. 856.

profundidad como esencia última que pueda dar un punto final y absoluto, o una verdad pesada, con sustancia, con un en sí mismo, con identidad y sin heridas ni descosidos, se querrá poner un objeto fetiche que consiga tapar esta superficialidad, quizá poniendo algo que sobresalga en esta planicie de la apariencia... Acercarse a las mujeres en lo inmediato, en lo concreto, implica no hacerlo a través de *la mujer* como ideal colocado en un mundo inaccesible. Desde aquí, entonces, qué más da si se trata del velo de Circe o el vello que cubre el sexo de Baubo, ambos son vida, resistentes, pudorosos, burlones, que provocan la risa ante miradas inocentes. Miradas que no hacen de ellas ni dominadoras ni sumisas en pro de la economía sexual del que mira, como tendremos oportunidad de ver a lo largo de la tercera parte de nuestro desarrollo.

Dionisos está desnudo, sin pudor. Está desnudo porque no siente vergüenza de su apariencia y no tiene necesidad de adornos metafísicos ni de cualquier otro fetiche. La desnudez de Dionisos es no tanto revelación, desvelamiento de la verdad, como afirmación, sin velo, de la apariencia. Desnudarse es mostrar, contra toda denegación futura, que no hay nada que ocultar. Dionisos es un dios equívoco por experiencia: bisexual como la vida. Como la mujer, «saber parecer forma parte de su maestría» [...] como el hombre, es lo suficientemente fuerte, profundo y bello como para atreverse a la desnudez. Dios griego para el cual superficie y profundidad, hombre y mujer son oposiciones falsas. Dios indecible. La desnudez de Dionisos es su máscara más sólida: por la cual seduce a Ariadna. Desnudez, fetiche que debería poner fin a todo fetichismo. Vivir es afirmar a la vez virilidad y feminidad, en su diferencia y en su unidad<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> «Dionysos est nu, sans pudeur. Il est nu parce qu'il n'a pas honte de son apparence, qu'il n'a pas besoin d'oripeaux métaphysiques comme d'autant de fétiches. La nudité de Dionysos est non pas révélation, dévoilement de la vérité, mais affirmation, sans voile, de l'apparence. Se mettre nu, c'est montrer, contre toute dénégation future, qu'il n'y a rien à se cacher. Dionysos est un dieu équivoque par excellence : bisexué comme la vie. Comme la femme, « savoir paraître de sa maîtrise » [...]. Comme l'homme, il est assez fort, assez profond, assez beau pour oser la nudité. Dieu grec pour lequel surface et profondeur, homme et femme sont de fausses oppositions. Dieu indécidable. La nudité de Dionysos, c'est son masque le plus solide : celui par lequel il séduit Ariane. Nudité, fétiche qui devrait mettre fin à tout fétichisme. Vivre c'est affirmer à la fois virilité et féminité, dans leur différence et dans leur unité», Sarah Kofman. *Camera obscura*, p. 66.





## 11. Transitando lo femenino a través del fantasma de Freud

Uno de los pilares fundamentales para el desarrollo de nuestra investigación se conforma a partir de la lectura del texto publicado en castellano, *El enigma de la mujer, ¿Con Freud o Contra Freud?*<sup>41</sup>. Como indica el subtítulo en francés: *La femme dans les textes de Freud*, nuestra autora irá dibujando la defensa de Freud ante la mujer tomando como referencia la 33ª conferencia de Freud titulada *La feminidad*<sup>42</sup>, desde la cual irá a textos anteriores y posteriores para poner de relieve el tejido freudiano que viene a cubrir lo otro del sexo, es decir, lo otro que no es masculino. De paso, este texto de Kofman constituirá una fuerte crítica a las reflexiones de Luce Irigaray en referencia a los textos sobre lo femenino que redacta Freud, teniendo como punto álgido de disputa la noción de «envidia del pene»<sup>43</sup>. No obstante, dada la calidad de nuestra investigación, no deseamos detenernos en esta confrontación, dado que en sí misma precisa un estudio detallado y especializado que nos impediría seguir nuestro proyecto, a saber: analizar las reescrituras de Kofman. Quizá, uno de los caminos que posibilite nuestra investigación —al menos así lo deseamos— es que a raíz de ella podamos enfrentar todas estas discusiones pasadas por alto, rescatando ecos y voces del pasado que nos permitan hacer frente a lo que esté por venir de una manera, por lo menos, plural y fecundada con la plurivocidad.

Kofman sitúa al inicio de su desarrollo tres citas en torno a las cuales se enmarcará la primera parte de su libro, titulada *El enigma y el velo*. De entre ellas destacamos la de Nietzsche de *La gaya ciencia*, en la que leemos que hay que educar a las mujeres de tal modo que ignoren todo asunto erótico. Educación que se fundamenta sobre una supuesta vergüenza que producirían en ellas tales asuntos, la cual, asegura que se mantengan alejadas de estas cuestiones. Exclama Nietzsche:

*De la castidad femenina.* — [...] ¡qué no se las perdonaría por lo demás! Pero en esto han de permanecer ignorantes hasta el fondo de su corazón: —no deben tener ni ojos, ni oídos, ni palabras, ni pensamientos para eso que es su «mal»: ya el saber es aquí el mal. [...] ¡Se ha atado así un nudo en el alma que no tiene igual! Ni siquiera la curiosidad compasiva del más sabio conocedor de lo humano basta para adivinar cómo tal o cual mujer sabrá orientarse en esa

<sup>41</sup> Barcelona: Gedisa, 1997. La edición francesa: *L'énigme de la femme: La femme dans les textes de Freud*. París: Galilée, 1980. Es fundamental a la hora de entrar en este texto tener en mente que Kofman no trata de cuestionar el enigma de la mujer desde la crítica feminista, tal y como señala Luisa Posada: «La lectura que Sarah Kofman hace sobre la feminidad en Freud no es una lectura complaciente, pero sí cabe decir que es una lectura que se mantiene en el marco teórico psicoanalítico y no está primordialmente orientada por la crítica feminista. En este sentido, la determinación de la sexualidad femenina, y de todo su ser, por la envidia del pene se pone así en cuestión para señalar cómo conduce a legitimar “las desigualdades culturales y sociales” y, por lo mismo, a fijar la inferioridad femenina. Pero este cuestionamiento se hace desde dentro de la propia lógica analítica freudiana, a la que no se opone en conjunto una impugnación de su significación patriarcal», *¿Quién hay en el espejo?* Madrid: Cátedra, 2019, p. 107.

<sup>42</sup> «33ª conferencia. La feminidad». O. C. Vol. XXII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.

<sup>43</sup> Para seguir la pista a la noción «envidia del pene» remitimos a los siguientes textos de Freud: «Sobre las teorías sexuales infantiles», O. C. Vol. IX, pp. 193-194; «Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos», O. C. Vol. XIX, pp. 270 y ss; «Tres ensayos de teoría sexual», O. C. Vol. VII, pp. 177-178.

solución del enigma y en ese enigma de la solución, qué tipo de pavorosas sospechas de largo alcance tendrán que suscitarse en la pobre alma sacada fuera de quicio<sup>44</sup>.

Un enigma que tiene que ver con su alteridad radical, con su ambivalencia, del cual ni el más sabio de entre los hombres podrá sospechar nada sobre la consciencia de las mujeres singulares, sobre sus particulares conflictos y soluciones a ellos ante ese enigma: la unidad de la diferencia, la comunión de los contrarios no excluyentes. Freud aparecerá en este contexto como uno de esos hombres sabios que se atrevieron a escuchar a las mujeres. La otra cita con la que Kofman introduce la primera parte de *El enigma de la mujer* es de Derrida, extraída de *Glas*, en la que sostiene que el enigma es la estructura del velo suspendido entre los contrarios. Recurriendo a la función del vello, propuesta por Freud como aquello que oculta los genitales femeninos, la diferencia sexual, modificaremos un tanto la frase de Derrida, diciendo que, el enigma de la mujer es la estructura de su vello mismo, suspendido entre los contrarios, a saber, el sexo (fálico) supuesto en ella —que tiene otra cosa distinta que lo que aparece— y su sexo, que será *otro*.

### 11.1. El enigma como defensa

¿Qué urgencia vital puede exigir que los hombres se planteen la cuestión de la mujer y aporten tal o cual «solución»? ¿Acaso la «urgencia de la vida» no exige que el hombre intente responder a un enigma parecido, y al mismo tiempo que no pueda «verdaderamente» responder a él, que solo pueda, por lo tanto, aportar falsas soluciones (aun conociendo la clave del enigma, si es cierto, como dice Hegel, que a diferencia del símbolo, un enigma siempre tiene solución y que aquel que plantea el enigma conoce la respuesta aunque algún interés profundo lo obligue a no desvelarlo?<sup>45</sup>

El misterio, el «enigma de lo femenino» ha de ser puesto bajo el foco de la sospecha. En nuestra investigación, aunque lo invoquemos innumerables veces, no se está defendiendo que exista por sí solo, ni que sea indicio de una naturaleza oculta de la mujer; sino que con Kofman sostenemos que se trata de una aproximación defensiva a algo que no genera un exclusivo interés teórico, sino que remite, directamente, a la angustia de castración. La diferencia sexual no refiere exclusivamente a dos genitales distintos, sino que implica, que hay un otro radicalmente distinto. Ante esto, brota el miedo, la perturbación, la extrañeza, la angustia. De esta forma, colocar un velo sobre Isis es protegerse de esa figura, de esa representación. Un velo, un tejido como vello, que cubre y abriga lo que hay debajo, apareciendo él mismo como límite, como continente del cuerpo de la mujer y de la angustia de castración. Kofman recuerda el texto de Freud de 1917, publicado en 1918, *El tabú de la virginidad*<sup>46</sup>, donde el vienés expone la necesidad del ritual como un velo/vello<sup>47</sup> —que

---

<sup>44</sup> «La gaya ciencia», O. C. Vol. III, §71, pp. 772-773.

<sup>45</sup> Sarah Kofman. *El enigma de la mujer*, p. 83.

<sup>46</sup> En nuestros apartados 6.5.3 y 6.5.4. (pp. 238-244) dedicados a la figura de Judit, tomamos como base el texto que aparece en la obra de Kofman *Quatre romans analytiques*, vemos una lectura más sobre la virginidad, alrededor de esta figura bíblica.

<sup>47</sup> «Si acudimos a los diccionarios de etimología para ambos términos encontramos que comparten la misma raíz indoeuropea, documentada en el *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española* como \*wel-3 (Roberts y Pastor 192). “Vello” (Cf. Corominas pp. 761-62) deriva de la palabra latina villus, ‘pelo de los animales o de los paños’, ‘mechón de pelo’, también ‘lana’, en este sentido lo que se arranca o se quita. Encontramos “vellosa” como ‘capa o manta de piel de carnero, su lana’ y “villutado” como ‘cobertura’. Para “velo” encontramos ‘tela, cortina’, además de ‘vela de navío’. Por ello, proponemos que tanto “vello” como “velo” apuntan a cierto tejido que oculta, que cubre e incluso, en el sentido de vello que da abrigo, como capa o manta», Susana Maseda de la Torre. «El velo de Isis, lo figurable de la infigurabilidad» [en línea]. *TALES, Revista de filosofía*. N°9, 2019, ISSN: 2172-2587.

cubre y protege—para acercarse a la sexualidad de la mujer en el primer contacto sexual con ella. Necesidad que surge como reflejo, como reacción que hace patente el temor y el peligro en la *desfloración* de la mujer, es decir, en la herida, en el ataque o agresión fantaseado contra ella, en la rotura del himen, que despertaría todo tipo de cólera o resentimiento. Al perpetrar esta agresión en el primer coito con una mujer, quien lo afronta se juega la maldición y el debilitamiento que podría contagiarle ella. Así, en este texto, encontramos que lo que se teme el hombre es ser debilitado, contagiado por la mujer, contagiado de su feminidad y pasividad. Se teme la caída del falo, la pérdida de erección y de virilidad, de fuerza.

Kofman se hace eco de estas palabras y observaciones, no duda en afirmar que en este escenario la mujer aparece como *enemiga*, como fuerza enigmática, puesto que no se sabe qué es lo que pasa con su sexo, ni con su sexualidad, y que, por ende, se le supone una amenaza que podría volver al hombre impotente, débil. Ello despierta una angustia que deriva en la necesidad de una defensa ante lo bárbaro del otro o, mejor dicho, en este caso, de la otra —sugerimos con esto, que utilizar el adjetivo femenino aquí es redoblar la extranjería de la mujer—. Esta enemiga, en tanto que extranjera —*bárbara*— que porta la castración es temida por el horror, disgusto, desasosiego, angustia que causa; portadora de la desgracia de ser diferente, de maldecir con la debilidad, con contagiar a aquel que ose penetrarla, provocando su ira al agredirla, al producirle una herida que no hace más que recordar la herida profunda a su narcisismo —puesto que no hace más que recordar que no tiene aquello que desea, a saber, el pene—. Esta enemiga, paradójicamente, es convertida en un ser débil, rebajado hasta tal punto bajo que no parecería que tuviera tal poder sobre los hombres. Kofman dirá al respecto: «Es ella quien ejerce la «influencia», el «poder», y quita sus fuerzas a los hombres; para evitar ese dominio de las mujeres e invertir, como lo hace el sueño, los papeles en su favor, los hombres establecerían una serie de tabúes»<sup>48</sup>. Por lo que, hasta el momento, podemos decir que esto despunta, en la interpretación de la pensadora, como una estrategia, una perspectiva construida y apoyada sobre el temor que causa ese ser otra para aquel que ve peligrar su seguridad bajo la idea persecutoria de la castración.

### 11.2. La degradación como defensa

Freud no elude la cuestión de la vida amorosa de las mujeres, y mucho menos, de su vida en relación con el sexo. Pero, para poder hacer frente a las *portadoras* de la diferencia, cifrada, en principio, en ese *otro* sexo, es necesario protegerse. Antes de entrar en el desarrollo de la cuestión, hemos de aclarar que por «sexo femenino» aquí entendemos todo aquel sexo o manifestación de lo sexual que bajo una forma u otra difiere de la sexualidad toda ella basada en el pene, o en lo simbólico, del falo. Para poder enfrentar esta alteridad se precisan *velos*, defensas, distancias que vienen a ser la salvaguarda de aquel que observa. En nuestra reflexión, sin perder de vista los textos de Kofman, tendremos como pilar en el

---

[consulta: 23/06/2019] Disponible en: <https://asociaciontales.wordpress.com/2019/04/07/revista-tales-numero-9/>

<sup>48</sup> Sarah Kofman. *El enigma de la mujer*, p. 84.

análisis freudiano sobre la sexualidad femenina la defensa que Freud mismo expone en su *Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa*, de 1912, donde leemos:

[...] así siempre el hombre se siente limitado en su quehacer sexual por el respeto a la mujer, y solo desarrolla su potencia plena cuando está frente a un objeto sexual degradado, lo que de nuevo tiene por fundamento, entre otros, la circunstancia de que en sus metas sexuales entran componentes perversos que no osa satisfacer en la mujer respetada. Solo le es deparado un pleno goce sexual si puede entregarse a la satisfacción sin miramientos, cosa que no se atreve a hacer, por ejemplo, con su educada esposa. A ello se debe su necesidad de un objeto sexual degradado [...] No vacilo en responsabilizar también por esta conducta tan frecuente de los hombres de cultura en su vida amorosa a los dos factores eficaces en la impotencia psíquica genuina: la intensa fijación incestuosa de la infancia y la frustración real de la adolescencia. Suena poco alentador y, por añadidura, paradójico, pero es preciso decir que quien haya de ser realmente libre, y, de ese modo, también feliz en su vida amorosa, tiene que haber superado el respeto a la mujer y admitido la representación del incesto con su madre o hermana<sup>49</sup>.

De este texto se desprenden ciertas guías que nos ayudarán en nuestra particular lectura del texto de Kofman, *El enigma de la mujer*. Como primera idea, se desprende que el hombre se siente limitado en el terreno de las relaciones sexuales, no por el sexo de la mujer, sino por el respeto a ella. Podremos ahondar en la cuestión del *respeto a las mujeres* en el capítulo trece<sup>50</sup>. Por el momento, destacamos el respeto como un poner a distancia la figura que hace patente la diferencia sexual, lo que la aleja y neutraliza, convirtiéndola o bien en una virgen inocente, o bien en una prostituta pecadora. En cualquier caso, soportando solo una de las caras de la ambivalencia. Si seguimos leyendo, «objeto degradado» aparece como el sujeto de la segunda idea que aquí rescatamos: el objeto degradado es aquel ante el que el hombre podrá llevar a cabo su tarea sexual, con toda su potencia. De nuevo, entra en juego la escisión y consiguiente represión de una de las caras o lados que puede llegar a encarnar esa figura que amenaza la potencia del hombre. Y, aquí, el secreto está en que con la mujer a la que respeta (la esposa como desplazamiento de la madre-hermana) hay cosas que no se atreve a llevar a cabo, pues la rebajaría o, lo que es lo mismo, le haría perder su condición de mujer respetable, se perdería el respeto. Un respeto que no aparecería en la relación que se mantiene con la mujer-puro objeto sexual, en el que sí se satisfacen esos *gustos, goces, ganas perversas*. Porque la esposa es educada, mientras que *cualquier otra* no es que no lo sea, sino que no importa si lo es o no. Unir en una sola figura a la buena esposa y a la voluptuosa degradada, supone afrontar los dos factores de la impotencia psíquica, a saber, el incesto y su prohibición.

Por último, resaltamos al hilo de lo expuesto que, admitir la tendencia incestuosa y su represión, aceptar la posición libidinal con respecto de la madre o hermana (cualquiera de aquellas figuras que representasen la función materna), permite superar el respeto que mantiene a la esposa, a la mujer, bajo el velo de la moral, de la belleza marmórea para enfrentarse a su cuerpo latente. Todo ello con vistas a afrontar el riesgo de impotencia, al final, vinculado con la prohibición del incesto y de su reverso: el castigo y, por tanto, con la angustia de castración. Nos parece sumamente provechoso comenzar por este brevísimo comentario sobre el objeto sexual degradado, precisamente, porque no deseamos poner en él el acento. De este modo, a pesar de que el enigma sea de la mujer, de que el velo sea de Isis, que la degradación sea del objeto; el foco en esta tercera parte de nuestra investigación

---

<sup>49</sup> O. C. Vol. XI, p. 179.

<sup>50</sup> Pp. 447 y ss.

será puesto, desde el principio, a partir de la postura de Kofman, en aquel que construye el enigma, aquel que teje el velo y aquel que precisa la degradación como defensa.

Freud, desde la publicación de *La interpretación de los sueños*, reconoce varias cosas, entre ellas su inconsciente, sus sueños, sus lapsus, sus recuerdos y el vínculo con su madre. Lo analiza, lo piensa, lo relata. Pese a su angustia, pese a la prohibición del incesto, Freud consigue hablar de la sexualidad de las mujeres, aún a riesgo de sufrir impotencia o castración. Kofman incide en que, para ello, como ya estableció en sus teorías, ha de rebajar a su objeto, como veremos. El primer gesto que señala tal rebajamiento es que, como vemos en este texto de 1912, no se dice nada de cómo ha de ser la vida sexual femenina para que pueda ser libre y feliz, solo cómo sería la vida amorosa feliz masculina una vez aceptada la representación del incesto; permaneciendo, la otra, en el silencio impuesto al «objeto sexual degradado». Podríamos pensar que quizá a Freud no le interesara entrar ahí, pero sería contradictorio si observamos la cantidad de lugares donde plantea la cuestión de la sexualidad femenina. De hecho, no deja de hacerlo, incluso cuando es consciente de que sus escritos serían sometidos a duras críticas y análisis, no solo por las feministas del momento a las que él mismo refiere, sino también, y con especial perspicacia, por las mujeres psicoanalistas, que destacarían sus «prejuicios masculinos», de los cuales, el propio Freud se hace responsable.

Las mujeres psicoanalistas, distinguidas colegas<sup>51</sup>, no se quedaron al margen, sino que escribieron, hablaron y pensaron, a través de la aplicación del método freudiano, para poner de manifiesto que un hombre, aunque fuera el padre del psicoanálisis, no podría tener una lectura neutra, atravesado por su propio complejo, por su respeto y rebajamiento puesto sobre la mujer. Por lo que, para enfrentarse al *otro sexo*, la construcción freudiana comienza a aparecer como un relato de defensa que le permitiera soportar la angustia de castración, para fetichizar, ocultar mediante «una idea fija»<sup>52</sup>, que nace en este contexto como mecanismo desarrollado para asegurar su identidad, su libertad y su tranquilidad ante la diferencia radical que encarna, para la tradición y para Freud, la mujer.

Por otro lado, el psicoanálisis se caracteriza por ser un discurso que siempre tendrá contraargumentos para defenderse de toda refutación, recordemos las críticas a este respecto de Karl Popper<sup>53</sup>, y en relación con la problemática que desarrollamos en este apartado, no será distinto. Así, Freud entenderá que las críticas de sus colegas femeninas y de las feministas están vinculadas con sus resistencias particulares, puesto que lo que propone Freud, su solución o su idea fija, dependiendo de si se aceptan sus presupuestos o no, apunta a cuestiones desagradables para unas y otras, ya que deja al descubierto sus deseos más fuertes e inconfesables. Por otra parte, lo intolerable o indigesto del asunto no queda ahí, sino que el psicoanálisis no defiende la igualdad, sino todo lo contrario, propone la *diferencia* y, en específico, la diferencia entre dos sexos —tomando como criterio diferencial la tenencia o no de pene— y, en consecuencia, pone en cuestión cierto proyecto

<sup>51</sup> Ruth Mack Brunswick, Jeanne Lampl-de Groot y Helene Deutsch. Cf. Sigmund Freud, «33ª conferencia», *O. C.* Vol. XXII, p. 121.

<sup>52</sup> «Si ustedes rechazan esta ocurrencia por fantástica, y consideran que es una idea fija mía la del influjo de la falta del pene sobre la conformación de la feminidad, yo quedo, naturalmente, indefenso», *ib.*, p. 123.

<sup>53</sup> Cf. *Conjeturas y refutaciones*. Barcelona: Paidós, 1983. Nota 3, p. 62.

feminista que persigue la igualdad. Por ello, Freud dirá que «La exigencia feminista de igualdad entre los sexos no tiene aquí mucha vigencia; la diferencia morfológica tiene que exteriorizarse en diversidades del desarrollo psíquico»<sup>54</sup>. Sería conveniente proseguir por esta línea, dado lo enriquecedor que pudiera ser un cuestionamiento feminista del psicoanálisis y un debate psicoanalítico sobre el feminismo. Sin embargo, una vez más hemos de permanecer dentro de nuestra línea de investigación, que no nos lleva a otro lugar más que a exponer el fantasma-fantasia de Freud que, como pantalla o velo protector, le permite acercarse al otro sexo. En cualquier caso, las contraargumentaciones de Freud serán leídas aquí como el esfuerzo de desviar la cuestión de la angustia particular que sobrecoge su curioso corazón, que le hace preguntar a las mujeres, escucharlas, para después, tratar de calmar *su* angustia, a saber, la de las mujeres y la de Freud. El peligro que se esconde bajo la apariencia de irrefutabilidad es que parece que en un discurso tal anida la verdad y, esto, como ya nos hizo llegar Popper, no es una virtud, sino un vicio. Una ilusión que hace que Freud aparezca como el campeón de los héroes que pueda venir a restablecer el equilibrio entre hombres y mujeres.

### 11.3. La bisexualidad como defensa

Para restablecer este equilibrio y lograr que la guerra de los sexos deje de serlo, habrá que hacer ciertas concesiones con el fin de llegar a un *acuerdo amigable* para las partes. Por ello, Freud concede que la masculinidad pura no se da, y solo se podrá hablar de algo así en tanto que se trate de una construcción teórica, especulativa:

La vida sexual está gobernada por la polaridad masculino-femenino; esto nos sugiere considerar la relación de la libido con esa oposición. No sorprendería si a cada sexualidad se subordinara su libido particular, de suerte que una clase de libido persiguiera las metas de la vida sexual masculina y otra las de la femenina. Pero no hay nada semejante. Existe solo una libido, que entra al servicio de la función sexual tanto masculina como femenina. No podemos atribuirle sexo alguno; si de acuerdo con la equiparación convencional entre actividad y masculinidad queremos llamarla masculina, no debemos olvidar que subroga también aspiraciones de metas pasivas. Comoquiera que sea, la expresión «libido femenina» carece de todo justificativo<sup>55</sup>.

Entonces, la libido no es susceptible de un género u otro, ni de un sexo u otro, puesto que no está al servicio de una meta masculina o femenina que pudiera determinarla. En todo caso, la libido de lo que está al servicio es de la función sexual. Sin embargo, una línea antes ya ha reconocido que la vida sexual sí está al servicio de metas masculinas o metas femeninas, luego la vida sexual estaría ligada a unos determinados fines, que aún no sabemos a qué criterio responde que sean de un tipo u otro. Además, es evidente que no pueden coincidir-confundir sus metas: la vida sexual masculina no es como la de la femenina (en última instancia, Freud recurre a la biología, como veremos, para construir esta perspectiva), a pesar de que la vida sexual en general esté gobernada por la polaridad masculino-femenino, puesto que Freud tiene que aclarar que por muy distintas que sean tales fines, la libido es la misma. Aún con todo, elije, de acuerdo con la convención y

---

<sup>54</sup> «El sepultamiento del complejo de Edipo», *O. C.* Vol. XIX, p. 185.

<sup>55</sup> «33ª conferencia», p. 121. También: «Ahora bien, para la psicología es indiferente que en el cuerpo exista una única sustancia que produzca excitación sexual, o que sean dos o una multitud. El psicoanálisis nos enseña a contar con una única libido, que a su vez conoce metas —y por tanto modalidades de satisfacción— activas y pasivas. En esta oposición, sobre todo en la existencia de aspiraciones libidinales de meta pasiva, está contenido el resto del problema», «Sobre la sexualidad femenina», *O. C.* Vol. XXI, p. 241.

tradición cultural, unir lo activo con lo masculino, lo que le lleva a sostener que podríamos querer calificar a la libido como masculina, puesto que es más bien activa, aunque la condición que propone es no olvidar que no solo inviste metas activas, sino también las pasivas. Según esto, podríamos decir que, las metas activas serían masculinas y que las metas pasivas son las femeninas, en tanto que opuestas a las primeras. Freud, pese a reconocer que podemos conceder ese calificativo a la libido, afirma rotundamente que el adjetivo que no le conviene en ninguna circunstancia será el de «femenina», no habría ningún tipo de justificación. No se da mayor argumento en el texto más allá de esta clara negativa. Pero, tal vez, carezca de fundamento tanto como el calificar la libido de masculina en relación con la actividad, sobre todo si hemos de reconocer y no olvidar que también inviste metas pasivas, es decir, no masculinas:

Estamos habituados a usar «masculino» y «femenino» también como cualidades anímicas, y de igual modo hemos trasferido el punto de vista de la bisexualidad a la vida anímica. Decimos entonces que un ser humano, sea macho o hembra, se comporta en este punto masculina y en estotro [sic] femeninamente. Pero pronto verán ustedes que lo hacemos por mera docilidad a la anatomía y a la convención<sup>56</sup>.

Luego, nos guiamos por convención y por la anatomía, por lo que suponemos que no hay una justificación o fundamento más allá de este. Aun así, Freud, se mantiene firme en calificarla de «masculina». A pesar de reconocer la bisexualidad de la vida anímica, no planteará la posibilidad de hablar de una libido bisexual que obedece tanto a metas pasivas como activas, o sea, a metas femeninas y masculinas, puesto que la vida sexual oscila entre estas dos polaridades, que recordemos nunca se presentan como puras más allá de las teorías o especulaciones. Freud continúa escribiendo:

No es posible dar *ningún* contenido nuevo a los conceptos de masculino y femenino. Ese distingo no es psicológico; cuando ustedes dicen «masculino», por regla general piensan en «activo», y en «pasivo» cuando dicen «femenino». Es cierto que existe una relación así. La célula genésica masculina se mueve activamente, busca a la femenina, y el óvulo permanece inmóvil, aguardando de manera pasiva. Y aun esta conducta de los organismos genésicos elementales es paradigmática para el comportamiento de los individuos en el comercio sexual<sup>57</sup>.

Freud mismo lo reconoce, puesto que estas conductas acerca del comercio sexual no se repiten en todos los casos ni se cumplen siempre, lo que implica aceptar que la agresividad no es de dominio exclusivo de lo masculino, dado que hay casos en los que hembras «de muchas clases» son más fuertes y agresivas que los machos; tampoco es que podamos encontrar algo esencial en la cuestión de la crianza, que como el propio Freud señala, en vistas a lo natural, no podemos asociar con lo femenino, por lo que:

[...] en el campo de la vida sexual humana notarán enseguida cuan insuficiente es hacer corresponder conducta masculina con actividad, y femenina con pasividad. La madre es en todo sentido activa hacia el hijo, y hasta respecto del acto de mamar puede decirse tanto que ella da de mamar al niño cuanto que lo deja mamar de ella. Y mientras más se alejen del ámbito estrictamente sexual, más nítido se les volverá ese error de superposición<sup>58</sup>.

Primero hemos de subrayar que Freud, siguiendo la herencia cultural, une feminidad con la función de madre. Por lo demás de este fragmento podemos extraer que las mujeres se muestran activas en múltiples momentos, al igual que los hombres se vuelven

---

<sup>56</sup> «33ª Conferencia», p. 106.

<sup>57</sup> *Íd.*

<sup>58</sup> *Ib.*, p. 107.

sumisos y dóciles en pro del proceso que supone la civilización. Por lo que, de nuevo, aparece aquí la condición anímica bisexual tanto en hombres como en mujeres, capaces de plegarse a un polo u otro dependiendo de su función y necesidad, por lo que no es adecuado hacer coincidir «activo» y «masculino» y «pasivo» con «femenino», aunque a pesar de todo este razonamiento, como ya vimos, unas líneas más tarde, Freud no dude en aceptar la unión de «activo» y «masculino» para una libido que sirve tanto a metas activas como pasivas. Por esto mismo, Kofman lee la bisexualidad propuesta por Freud como la precaución necesaria para lograr mantener *contentas* a las mujeres psicoanalistas y a las feministas en general, pues, reconociendo que en tanto que pertenecientes a la especie humana participarán en menor o mayor grado de la bisexualidad, el individuo surgirá como una mezcla de fuerzas, femeninas y masculinas, según domine una u otra en virtud de la circunstancia. Además, Kofman pone la atención en el *regalo* de Freud a las mujeres psicoanalistas: la excepcionalidad que las constituye, por lo que no han de conmocionarse por estas teorías, ya que gracias a esta excepcionalidad quedan resguardadas de alguna manera, al ser más viriles que femeninas<sup>59</sup>. Este planteamiento permite que Kofman lea la tesis de la bisexualidad como una estrategia que vendría a consolidar un discurso que no hable a favor de la sexualidad de la mujer, sino que sigue reprimiéndola:

La tesis de la bisexualidad no es solo la tesis que Freud defiende, ella le sirve también como defensa contra las acusaciones de antifeminismo y es, igualmente, de doble filo. Le permite a Freud repetir el discurso falócrata más tenaz, más tradicional y metafísico: si vosotras mujeres sois tan inteligentes como los hombres es que en realidad sois más viriles que femeninas. Permite, por lo tanto, cerrar la boca a las mujeres, poner fin a sus reclamaciones y reivindicaciones. Pero esta tesis permite también revolucionar las categorías metafísicas que cuestiona cuando afirman el carácter puramente especulativo de la oposición femenino/masculino. La tesis de la bisexualidad implica, por lo tanto, que el mismo Sigmund Freud no podría ser *pura y simplemente* un hombre (*vir*), que no podría tener prejuicios *puramente* masculinos. Ese reproche revela tan solo los prejuicios metafísicos de aquellos que lo invocan<sup>60</sup>.

Lo que detecta Kofman en el fondo de esta cuestión no tiene tanto que ver con una posible lectura feminista del asunto como de una lectura genealógica que ponga de relieve el interés que comanda a Freud en su ardua tarea de enfrentarse al *enigma de la mujer*. Sin embargo, la tesis de la bisexualidad será silenciosa en la mansión del psicoanálisis. Pasará desapercibida, y Freud no la referirá para defenderse de sus prejuicios de hombre —Kofman sostiene que hubiera sido una buena manera de hacerlo, puesto que si hiciera exhibición de su bisexualidad psíquica este reproche no tendría tanto fundamento, en tanto que él mismo participa de lo femenino—. No dejará que nada de la suposición de bisexualidad le delate, incluso habiendo reconocido que no existe ni la feminidad ni la masculinidad puras. Esta postura lleva a Kofman a sospechar que precisamente Freud, no recurriendo a este fácil argumento, oculta su bisexualidad, la reprime y la niega, prefiriendo no recurrir a la bisexualidad por ser *la suya*, así escribe:

[...] la tesis de la bisexualidad declarada válida para todos los humanos es en definitiva utilizada tan solo como un arma estratégica a propósito de las mujeres [...] pareciera que Freud proclama a todas voces la universalidad de la bisexualidad para disimular mejor la negación silenciosa de su propia feminidad, su paranoia<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> *Ib.*, p. 108.

<sup>60</sup> *El enigma de la mujer*, p. 28.

<sup>61</sup> *Ib.*, pp. 28–29.



Muy al contrario, antes que exhibir su feminidad, hace exhibir a sus colegas mujeres su masculinidad, en la pretensión de ganarse su complicidad y hacerlas cómplices de su teoría si aceptan su excepcionalidad. De lo que, por otro lado, se desprende que este ser más masculinas que femeninas y que esto sea motivo de excepcionalidad como elevación moral, implica que lo bueno y lo mejor es ser viril, por lo que la excepcionalidad, en todas las acepciones del término, de las mujeres será ser menos mujeres. A las excepcionales colegas, más masculinas que femeninas, las hace cómplices cuando sostiene que, como psicoanalistas, si se ciñen a la observación clínica, como él, habrán de llegar a los mismos resultados; previo reconocimiento de sus aportaciones y esclarecimientos por lo que respecta a la sexualidad femenina<sup>62</sup>, insinuando que ha sido su trabajo con el que se llegan a esas conclusiones y no tanto al suyo propio:

Algo hemos averiguado sobre esto en los últimos tiempos, merced a la circunstancia de que varias de nuestras distinguidas colegas han comenzado a elaborar esta cuestión en el análisis. La discusión sobre ella cobró particular atractivo en virtud de la diferencia misma entre los sexos; en efecto, cada vez que una comparación parecía resultar desfavorable a su sexo, nuestras damas podían exteriorizar la sospecha de que nosotros, los analistas varones, no habíamos podido superar ciertos prejuicios hondamente arraigados contra la feminidad y lo pagábamos con el carácter parcial de nuestra investigación. Y a nosotros nos resultaba fácil, situándonos en el terreno de la bisexualidad, evitar toda descortesía. No teníamos más que decir-. «Eso no es válido para ustedes; son una excepción, más masculinas que femeninas en este punto»<sup>63</sup>.

Freud reconoce que lo que se ha avanzado en este campo ha sido gracias a las distinguidas colegas que han tratado de indagar acerca de la diferencial entre los sexos. Pero cuando algo no les ha gustado (porque el psicoanálisis tiene la virtud y desgracia de poner en cuestión lo más visceral, prohibido e intolerable a la conciencia), se defienden de ello alegando que como las teorías las han desarrollado varones, están sometidos a sus propios fantasmas o fantasías; por lo que el recurso a la bisexualidad aparece, bajo su lectura como una mera cortesía. No obstante, podríamos hacer esta misma acusación a Freud con respecto de aquellas interpretaciones de las mujeres analistas, que sostienen apoyándose en su mismo método interpretativo, que Freud y sus colegas varones interpretan desde sus fantasías, con lo que apunta hacia lo intolerable para ellos, es decir, que hablan desde sus fantasías y no desde su ciencia, como sostiene Kofman.

De esta cita, destacamos una vez más el gesto de humildad de Freud en el reconocimiento de sus colegas y la declaración sobre el mérito que merecen, pues ya hemos tenido oportunidad de ver la humildad de Freud desde otro lugar, cuando elogia el saber de los críticos de arte y estetas o de los literatos, aquellos grandes exponentes (e ignorantes) del conocimiento endopsíquico. Hemos visto, de la mano de Kofman, la manera en la cual se han revelado también como estrategias para asentar su base desde una posición de fortaleza, ya que en esos autores encontraba el aval suficiente para su particular

<sup>62</sup> «Puesto que el tema es la mujer misma, me permito mencionar esta vez algunos nombres propios de mujeres a quienes esta indagación debe contribuciones importantes. La doctora Ruth Mack Brunswick [1928b] fue la primera en describir un caso de neurosis que se remontaba a una fijación al estadio preedípico y no había alcanzado en modo alguno la situación edípica. Tenía la forma de una paranoia de celos y demostró ser accesible a la terapia. La doctora Jeanne Lampl –de Groot [1927] ha comprobado con observaciones ciertas la tan increíble actividad fálica de la niña hacia la madre, y la doctora Helene Deutsch [1932] demostró que los actos de amor de mujeres homosexuales reproducen los vínculos madre –hijo». Sigmund Freud, «33ª Conferencia», p. 121.

<sup>63</sup> Sarah Kofman. *El enigma de la mujer*, p. 108.

interpretación, así: «Le es necesario despojarse, al menos por razones estratégicas, de la paternidad de sus ideas y exhibir ampliamente su deuda hacia las mujeres psicoanalistas»<sup>64</sup>.

Por otro lado, Kofman mantiene, frente a la lectura que haga de esta conferencia Luce Irigaray que, con la exhibición de esta complicidad, con la llamada de atención a todo el público, damas y caballeros, lo que menos pretendería Freud es excluir a las mujeres, sino que se trata de una inclusión negando que su sexualidad se rija por algo distinto a la de los hombres. Trata de cautivar también a las mujeres para que sean sus cómplices, para que encuentren la solución a su desorden —entendamos aquí, un orden no masculino, civilizado, racional...— por lo que, cuando Freud comienza con un «*Meine Damen und Herren*» (damas y caballeros), lo hace estratégicamente, puesto que no habría nada más estratégico que cautivar a todo su auditorio, también las mujeres, también a las psicoanalistas compañeras:

[...] excluir a las «mujeres» sería admitir que ellas son pura y simplemente lo opuesto de los hombres, en tanto que toda la conferencia tiene como finalidad borrar esta oposición para afirmar la bisexualidad, bisexualidad que constituiría lo que los hombres llaman «el enigma de la mujer»<sup>65</sup>.

#### 11.4. La observación como defensa

Si Kofman toma como punto de partida esta conferencia es porque le da la oportunidad de exponer contradicciones y *gestos* de los que extrae ciertas consecuencias con las que construye su interpretación de la relación particular de Freud con respecto de lo femenino. Freud tiene verdadero interés en fundamentar sus interpretaciones sobre el sexo femenino en la experiencia, en la observación, alejándose de todo lo que pudiera llevar de especulación su ejercicio. Como si la alusión a cierta base empírica garantizase por sí sola el rigor de una teoría, cuando, además es necesario un método. Esta posición fuerte asentada sobre la observación de los hechos innegables está al servicio de asegurar la neutralidad, ajena a prejuicios masculinos y a productos de sus particulares resistencias y defensas, porque es el sujeto transcendental el que hablaría, el sujeto científico, no Freud. Aun cuando él mismo se encarga, a lo largo de su ardua investigación, en situar en cualquier tipo de sujeto lo inconsciente como fuerza de la cual no se escapa, haciendo de todo sujeto un sujeto escindido, atravesado por lo otro en él, a saber, por el ello. Lo que podemos sospechar teniendo en cuenta el propio método psicoanalítico es que, si se pone empeño en afianzar una postura, es porque esta no tiene demasiada solidez, sobre todo cuando gran parte de su creación se basa en la especulación de los grandes conceptos del psicoanálisis, como pulsión, libido, instancia psíquica; términos que no se dan como tal en la observación. Según esto, Kofman considera que, en la conferencia sobre la feminidad, Freud pretende mostrar que las cosas son tal y como las describe y que si seguimos sus pasos llegaremos a las mismas conclusiones que él. De modo que niega que se trate de una elucubración fruto de una idea fija, y afirma que, si finalmente se resolviera como tal, Freud *quedaría naturalmente indefenso*. Reza el inicio de la conferencia del siguiente modo:

En cuanto a la conferencia de hoy, no debiera tener cabida en una introducción, pero acaso les sirva como muestra de un trabajo analítico de detalle, y puedo decir dos cosas para recomendarla. No ofrece nada más que hechos observados, casi sin añadido de especulación, y se

---

<sup>64</sup> *Ib.*, p. 32.

<sup>65</sup> *Ib.*, p. 120.

ocupa de un tema que posee títulos para atraer el interés de ustedes como difícilmente otro los tenga<sup>66</sup>.

*No ofrece nada más que hechos observados, casi sin añadido de especulación.* Es interesante que Freud se apoye en esta conferencia en los detalles y hechos observables, los cuales, al tratarse de algo más bien de corte objetivo, hacen más difícil la crítica o el cuestionamiento, dado que es *lo que se ve*. Por tanto, no se trataría de *meras especulaciones*. Para problematizar esto, Kofman remite al ensayo freudiano de 1920, *Más allá del principio de placer*. Nos lleva a este texto dado que aquí Freud no parece tener miramientos ni cuidados especiales a la hora de lanzarse a la tarea especulativa con respecto de la pulsión de muerte<sup>67</sup>. En esta obra, la observación de los fenómenos clínicos y culturales constituye el punto de partida para la especulación, pero no consiguen ni defender ni asegurar de una vez para siempre las teorías de Freud, sino, más bien, poner en cuestión las anteriores interpretaciones freudianas. La especulación será, precisamente, lo que permita a Freud dar explicación a ese exceso que rompe con los que eran los principios regidores de la vida psíquica hasta entonces. En contraposición, vemos cómo en la *33ª conferencia*, dedicada a la feminidad, Freud logra articular un discurso acerca de la feminidad, pero que será incompleto y fragmentario, como reconoce él mismo: «No sé si este adelanto en el desarrollo se ha comprobado mediante observaciones exactas»<sup>68</sup>, lo que arruina la pretensión de presentar un trabajo analítico de detalle, que no ofrece más que hechos, sin necesidad de especular. Con todo, incluso a pesar de que en unas conferencias introductorias el tema de la feminidad requiera una formación más específica que la que se encuentra en el público, Freud sigue adelante, sabedor de que es un tema que, a pesar de requerir determinada formación psicoanalítica, intrigará y despertará el interés de todos, como ningún otro tema, pues, no por nada la feminidad se ha venido dibujando como el gran enigma de la humanidad. Todo ello hace pensar a Kofman que ahí anida un *interés particular* en llevar a cabo esta ponencia y no otra más asequible para el grueso de la audiencia. La excusa será que servirá como demostración del más puro trabajo psicoanalítico, que, partiendo de los detalles y hechos observables —que declara insuficientes—, a través del método freudiano saca a la luz la verdad del asunto. Como si se tratara de la muestra de un trabajo analítico acabado (es decir, *acabable*). En consecuencia, tanto las declaraciones de Freud de que no se trata de una especulación como las declaraciones acerca de que esta conferencia es una muestra de un trabajo analítico en detalle sobre un tema para el que se requiere formación, que se basa en la experiencia, aun cuando faltan observaciones exactas, llevan a Kofman a considerar que Freud es movido por la *prisa*, dado que, en otros momentos de su vida no tuvo inconveniente y, de hecho, supo esperar el momento oportuno, a tener datos corroborados y teorías bien asentadas, como en *Fragmento de análisis de un caso de histeria* (caso Dora), publicado a finales de 1905, escrito a principios del 1901, y *La interpretación de los sueños*, publicado en 1900.

No obstante, ¿qué podría apremiar a Freud?, ¿qué le lleva a no tomarse su tiempo para presentar un trabajo no fragmentado e incompleto?, ¿qué le impide reconocer, en este

<sup>66</sup> *Ib.*, p. 105.

<sup>67</sup> En cuanto a la «pulsión de muerte» hay que recordar que es una metáfora, un constructo puramente teórico necesario para poder seguir desarrollando y desplegando sus explicaciones e interpretaciones acerca de lo que ve y escucha en la clínica y, por extensión, en la cultura.

<sup>68</sup> Sigmund Freud. «33ª Conferencia», p. 109.

caso, la especulación como una herramienta más de la explicación? Según la interpretación de Kofman, le urge la huida de su propia angustia de castración o reconocimiento de la diferencia. Esta será la clave interpretativa desde la cual Kofman relee, reescribe y reelabora esta conferencia. De hecho, Kofman en 1991 en «*Il n'y a que le premier pas qui coûte*» : *Freud et spéculation* (Solo cuesta el primer paso: Freud y la especulación) vuelve a plantear esta problemática sobre lo estratégico de recurrir a la observación por parte de Freud como se pone de manifiesto en las siguientes líneas:

La madre no podría consentir entregar sus secretos, sin que resultaran una amenaza de muerte para ella y para el hijo, el cual habría superado el miedo al incesto. Porque conocer los secretos de la Naturaleza/de la madre, implica al descubrirla cometer incesto, Freud habrá renunciado a las ciencias naturales, y a la madre, como le ordenaba el padre, prefiriendo «cerrar los ojos». Y cuando, tardíamente, en su obra, intenta resolver el enigma de la mujer, no deja de entregarse a la especulación pura, en el mismo momento, y de manera más polémica y dogmática que nunca, en el que opone especulación y observación, cuando siempre ha reconocido, por otro lado, conforme al positivismo más estricto, que no podría haber observación sin una especulación mínima. Por esto, cuando pretende entregar el secreto del enigma femenino, la famosa «envidia del pene», lo que propone como solución sirve solamente para recubrir el sexo de la mujer con un espeso velo<sup>69</sup>.

### 11.5. La postergación como defensa

Kofman, para exponer su posición a la hora de abordar la lectura de los textos de Freud sobre la mujer y sobre lo femenino hace un repaso detallado por una serie de sueños, para abrir una nueva perspectiva desde la cual reescribir y releer los textos de Freud, a fin de, a partir de ellos, leer el diferimiento en el abordaje del sexo de la mujer, de la sexualidad femenina, en contraposición con la prisa de Freud ante el envejecimiento y la muerte. Kofman señala que existe, entonces:

Prisa por escribir sobre las mujeres para adelantarse a las mujeres, prisa por escribir por miedo a ser aventajado por la muerte, como si Freud se hubiera echado atrás hasta el último momento frente a esta tarea imposible: escribir a propósito de las mujeres<sup>70</sup>.

Al señalar esto, no queremos decir que Freud solo abarque esta cuestión de manera tardía. Baste recordar *Estudios sobre la histeria* de 1895, para desbaratar esta postura. Sostener que Freud no ha escrito sobre las mujeres o que lo hizo de manera tardía es no prestar atención a su obra, ya que comienza hablando de y por las mujeres, lo que se mantendrá hasta el final de su trayectoria intelectual; pero si Freud escribe sobre esta cuestión es porque es espoleado por una tarea imposible desde el comienzo, a saber: abordar *lo otro*. Aprovechamos para destacar aquí la actitud absolutamente novedosa que presenta Freud ante las mujeres, lo que da una dignidad hasta entonces desconocida a su malestar, a su sufrimiento y a su angustia, independientemente de las interpretaciones y teorías que

---

<sup>69</sup> «La mère ne pourrait consentir à livrer ses secrets, sans qu'il en résultât une menace de mort pour elle et pour le fils, qu'à celui qui aurait surmonté la crainte de l'inceste. Parce que connaître les secrets de la Nature/de la mère, implique en la découvrant de commettre l'inceste, Freud aura renoncé aux sciences naturelles, et sur la mère, comme le lui ordonnait le père, il aura préféré « fermer les yeux ». Et quand, tardivement, dans son œuvre, il tente résoudre l'énigme de la femme, il ne cesse de s'adonner à la spéculation pure, au moment même, et de façon plus polémique et dogmatique que jamais, où il oppose spéculation et observation, alors qu'il reconnaît toujours, par ailleurs, conformément au positivisme le plus strict, qu'il ne saurait y avoir d'observation sans une spéculation minimale. C'est pourquoi quand il prétend livrer le secret de l'énigme féminine, la fameuse « envie du pénis » qu'il propose comme solution sert seulement à recouvrir le sexe de la femme d'un voile épais», Sarah Kofman, «*Il n'y a que le premier pas qui coûte*» : *Freud et spéculation*. París: Galilée, 1991, p. 79.

<sup>70</sup> *El enigma de la mujer*, p. 34.

posteriormente desarrolla. Es cierto que no son abundantes los títulos específicamente relacionados con la sexualidad femenina, lo que no deja de ser sorprendente desde algunas perspectivas dado que hace de la sexualidad el núcleo de interpretación desde el cual abarcar la realidad psíquica. Por otra parte, en nuestra investigación consideramos las teorías de Freud como teorías dinámicas, que se despliegan y amplían, ganan o pierden fuerza dependiendo de lo que se le aparece o resuena en Freud (y colegas) desde el diván. Por ello, remarcábamos hace unas líneas lo inusual de presentar un trabajo analítico de detalle como si fuera una teoría acabada, pues si bien no será hasta 1937 con la publicación de *Análisis terminable e interminable* y con *Construcciones en análisis* cuando Freud haga patente el asunto de lo terminable o interminable, podemos ver su posición al respecto en todos y cada uno de los añadidos con los que ha venido alimentando sus textos.

### 11.5.1. Postergación ante la muerte

Nuestra autora lee la marca de la angustia no solo ante el sexo otro, sino también ante la muerte, pues: «¿Querer tener la última palabra sobre las mujeres no es de todos modos, correr el riesgo de la última palabra? ¿Querer revelar el fin que sirve de clave al enigma no es correr el riesgo de la clave del fin?»<sup>71</sup>. Resolver el enigma supone de alguna manera la muerte, el cese, tratar de que el enigma se acabe: solución supone su fin.

Kofman apunta a que este coqueteo, juego de acercar y alejar su postura con respecto de la sexualidad femenina como un sexo no exclusivamente regido por el complejo de castración, supone adentrarse en un terreno tambaleante y peligroso, por el horror y el placer que provoca el sexo de la mujer y la imposibilidad de hacerle frente sin disfraz, sin velo, sin tejido que separe y que alimente esta tensión. Un juego que lleva a Freud a escribir a propósito del sexo de la mujer muy pronto, pero también tardíamente.

Escribir sobre la sexualidad femenina es revelar un peligroso secreto, es, de una manera y otra, exhibir a plena luz, des-cubrir el sexo temible de la mujer. Tanto más temible y amenazador para el hombre por lo que se siente culpable (en todos los sentidos del término)<sup>72</sup>.

Kofman lee esta angustia y amenaza de muerte en Freud a partir de algunos momentos en los que posterga ciertos propósitos como el lapso de cinco años que se toma Freud para publicar la *Interpretación de los sueños* o el caso Dora, así como el sueño de la inyección de Irma<sup>73</sup>, pues sabemos que Freud confesará que a principios de 1896 estaba escrito su libro. Así leemos en *Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos* de 1925:

Antes de publicar La interpretación de los sueños (1900a) y «Fragmento de análisis de un caso de histeria» (1905e) (el caso de «Dora») esperé, si no los nueve años que recomienda Horacio, entre cuatro y cinco años; pero en esa época veía por delante un tiempo de extensión ilimitada [...].

Ahora todo eso ha cambiado. El tiempo que tengo ante mí es limitado, ya no lo aprovecho completamente en el trabajo, y por eso no son tan abundantes las oportunidades de hacer nuevas experiencias. Cada vez que creo ver algo nuevo, dudo si me es posible esperar su corroboración. [...] Y, por último, ya no estoy solo: un grupo de diligentes colaboradores está dispuesto a sacar partido aun de lo inacabado, de lo discernido sin seguridad, y puedo confiarles la parte del trabajo

<sup>71</sup> *Ib.*, p. 35.

<sup>72</sup> *Ib.*, p. 34.

<sup>73</sup> Para indagar más con respecto a este diferimiento, en la nota bibliográfico-histórica a *La interpretación de los sueños* que aparece en Sigmund Freud. O. C. Vol. IV, p. 7.

de que yo mismo me habría encargado en otras circunstancias. Por eso me siento con derecho, esta vez, a comunicar algo que urgentemente requiere prueba antes de que pueda discernirse su valor o disvalor<sup>74</sup>.

Lo paradójico reside en que Freud, en aquel momento por la década de sus cuarenta, no tenía razones para sentir el asedio de la muerte. Sin embargo, Kofman interpreta que la coacción bajo amenaza de muerte/castración es la que lleva a Freud a guardar/retener su gran creación durante cinco años, que se conforman como una defensa. Nuestra filósofa encuentra indicios para su interpretación en el sueño que analiza Freud en el que el señor Brücke le pide que prepare su propia pelvis, ante lo cual, en el propio sueño, Freud, experimenta echar de menos el horror que debe suponer el preparar su propia pelvis. Brücke le pide entonces, que prepare su pelvis a fin de cumplir con su tarea, a saber, que logre su autoanálisis para dar a luz su creación. Por otro lado, «pelvis» y «dar a luz» no son términos ajenos, pues la pelvis se va transformando, modificando en el proceso de gestación, es decir, *se prepara*. En su autoanálisis, Freud entiende por preparación, disponerlo todo a fin de construir su método y la publicación de *La interpretación de los sueños*. Proceso que le resultó *penoso*: tardó un año en imprimir el manuscrito que ya estaba listo. Kofman lo relacionará con el diferimiento causado por algún tipo de aversión, vinculado con el horror, pero también con el encanecimiento, en virtud de un desplazamiento que posibilita la lengua alemana; así Freud dice: «en el sueño no siento horror {*Grauen*} alguno. Pero al «*Grauen*» {«encanecer»}, en otro sentido, bien quisiera no registrarlo; es que encanezco inexorablemente, y ese gris {*Grau*} de los cabellos me avisa también que no debo demorarme por más tiempo»<sup>75</sup>. En el sueño se da una realización de deseo, a saber, publicar su libro sobre los sueños, dominando ese horror y ese encanecimiento en el demorarse, el gris de los cabellos, de las canas, recuerdo de la muerte bajo disfraz.

#### 11.5.2. Postergación ante la superación del padre y su castigo

Kofman acompaña su reflexión con detalles del sueño del aprendiz de sastre<sup>76</sup> al hilo del cual aparece el siguiente comentario de Freud:

[...] tenía yo precisamente la edad que me traslada al año más sombrío e infructuoso de mi carrera médica; carecía de posición y no sabía cómo habría de ganarme la vida, pero de pronto era el caso que yo podía escoger entre varias mujeres para casarme. Entonces, yo era de nuevo joven, y sobre todo era de nuevo joven la mujer que compartió conmigo esos años difíciles. Y con ello, uno de los deseos que ahora, al envejecer, yo rumiaba sin cesar se revelaba como el excitador inconsciente del sueño<sup>77</sup>.

De este fragmento destacamos que a pesar de llevarle a un tiempo en el que carecía de posición social y económica, poseía juventud y no solo eso, sino que además podía escoger entre varias mujeres, lo que remite a cierta potencia sexual. Esta lectura se apoya en el siguiente detalle: no solo él era mucho más joven, sino que su mujer también lo era, lo que para Kofman es signo de cierta nostalgia de la potencia (sexual), repelente de la muerte, de la decadencia y de la impotencia.

Vale decir que la angustia de muerte experimentada por Freud y que lo obliga a publicar la *Traumdeutung* no es *pura* angustia de muerte; es inseparable de una angustia ligada a la restricción de la potencia sexual. Y publicar la *Traumdeutung* no es solamente vencer una muerte

---

<sup>74</sup> O. C. Vol. XIX, pp. 267-268.

<sup>75</sup> H. Los afectos del sueño. «La interpretación de los sueños (segunda parte)». O. C. Vol. V, p. 475.

<sup>76</sup> *Ib.*, pp. 470-472.

<sup>77</sup> *Ib.*, p. 473.

eventual sino también reencontrar, en todo sentido, su juventud, su potencia, y también su omnipotencia: en efecto, esta publicación, debería conferirle la inmortalidad, la de los héroes y grandes hombres que han sabido [...] desafiar todo lo prohibido, incluso el incesto<sup>78</sup>.

Héroes que han sabido mantener su potencia, su vitalidad y juventud. Por otro lado, la prohibición y el tabú pesa sobre la exhibición que realiza Freud en esta obra, en la que expone el Edipo, desafiando el incesto, que le llevará a la inmortalidad, y, además a la omnipotencia. Una exhibición, por ello, que deja al descubierto su *Edipo*, que le dará la inmortalidad y la omnipotencia que le harán superar al padre, allí donde este no supo ni pudo afirmarse, mantenerse firme, disponer de su potencia. Al respecto, recordemos la escena en la que un cristiano arroja al suelo el sombrero del padre de Freud, ante el cual, lo recoge y sigue su camino, sintiendo Freud la humillación y la impotencia<sup>79</sup>. De hecho, Kofman rescata las palabras nostálgicas del vienés dedicadas a Aníbal, su héroe predilecto en la infancia, ejemplo de grandeza y admiración en contraposición a la escena referida a su padre, ni heroico, ni grandioso.

Horror, encanecimiento, vejez, debilidad, sumisión, decepción...; todos ellos obstáculos para la grandeza del héroe a la cual Freud aspiraba. Con respecto a la inmortalidad, Kofman presenta dos interpretaciones. La primera es que el libro hará inmortal a Freud, pero también a sus hijos y a su padre, al posibilitar que el apellido Freud perdure en el tiempo. No obstante, la segunda, no va en esta dirección, pues tendría como causa el sentimiento de culpabilidad por el particular «matar al padre» de Freud, por lo que negaría la inmortalidad a su padre, superándole, usurpando su apellido, ligado ya para siempre al nombre de Sigmund y no al de su progenitor. En este sentido, leemos las siguientes palabras de nuestra filósofa:

De manera general, explica por qué Freud siempre difiere la realización de sus deseos o ambiciones, que haya diferido durante cinco años su casamiento, que haya dilatado cinco años la presentación a sus exámenes y concursos de medicina. Retrasos por inhibición, pero también porque Freud siempre tuvo la *fuerza* de diferir la realización inmediata de sus deseos para luego cumplirlos mejor<sup>80</sup>.

De hecho, nos recuerda Kofman que Freud fija en cinco años el tratamiento de sus enfermos. El número cinco tiene algo de sintomático en esta repetición. Además, por un lado, parecería como si cinco años no fueran nada, como si uno dispusiera de todo el tiempo por delante, hasta alcanzar la meta al final. Como posible lectura de esta repetición, Kofman nos lleva al relato de un sueño<sup>81</sup> en el que a Freud le llega una carta en la que aparecen reflejados una serie de costes hospitalarios por un incidente en 1851. Freud reconoce que es absurdo dado que en ese año aún no había nacido (lo hará en 1856). Sospecha entonces que pudiera referirse a un episodio de la vida de su padre, lo cual sería absurdo también porque cuando Freud recibe la carta aquel ya estaba muerto. Va a ver al padre por el asunto, y este le contesta que se emborrachó y debió ser detenido. A Freud, por lo pronto, le parece que no hubo lapso entre 1851 y 1856, un lapso de cinco años suprimido, puesto que declara que le pregunta si se casó tras este episodio, para después caer en la cuenta de que él nace en el 1856, si bien le parece como si este año fuera precedido por el del incidente. Al final, resulta

<sup>78</sup> Sarah Kofman. *El enigma de la mujer*, p. 37.

<sup>79</sup> Sigmund Freud. «La interpretación de los sueños (primera parte)», *O. C.* Vol. IV, p. 211.

<sup>80</sup> Sarah Kofman. *El enigma de la mujer*, p. 39.

<sup>81</sup> «La interpretación de los sueños (segunda parte)», p. 435.

que su nacimiento aparece fantaseado como *inmediatamente* después de una borrachera y del casamiento. La filósofa lee el diferimiento de cinco años a partir de este sueño, retraso que tiene como meta su deseo —la publicación— y que consigue, por un lado, superar al padre, que se emborracha en 1851 e *inmediatamente*, en 1856, tiene a Sigmund —no se retiene, no se contiene—, y se entiende que tener éxito, ser potente, mantenerse firme, es llegar más lejos, llegar allí donde el padre no pudo, pues él sí consigue retenerse durante cinco años.

Kofman suma al triunfo de Freud, la vergüenza y la culpa tras la transgresión, tanto por superar al padre como por la revelación de *su* Edipo: cosas extrañas que exponen las relaciones con su madre y que dejan al descubierto su sexo (mantengamos por un momento todas las resonancias del *su*), lo que hace que uno se revele contra ellas y contra Freud. Las cosas que pone por escrito Freud por primera vez —su regalo a los hombres y a las mujeres— colocarán lo inconsciente a la base de toda interpretación, también la sexualidad, la agresividad, en la raíz misma de todo lo cultural, social, civil, y en definitiva humano; pero sobre todo aparecerá la sexualidad en relación con los primeros objetos de amor, a saber, madre y padre. Toda una red de vinculaciones que determinarán el desarrollo psíquico del individuo. Por lo que mostrar el Edipo por primera vez, a través de *su Edipo*, supone una doble vergüenza, puesto que esta no se referirá exclusivamente para Kofman al padre, sino también a la madre, pues: «Ocurre que este “heroísmo”, como el de Edipo, no solo consiste en “matar” al padre [...] sino también en acostarse con la madre. Este heroísmo del hijo no puede llevarse a cabo si no es *gracias a la complicidad y al amor preferencial de la madre*»<sup>82</sup>. Además:

[...] con esta publicación corre el riesgo de exhibir a los ojos de todos su doble crimen de revelar la complicidad materna [...] Publicar sus sueños es hacer conocer a todos sus relaciones (fantaseadas) incestuosas. Hacer saber que él es un nuevo Edipo. [...] aquel que quiera conocer los misterios profundos de la naturaleza no debe temer violar las leyes naturales, aparecer a los ojos de todos como un monstruo, *horrible visu* [...] La suprema sabiduría necesita de la suprema monstruosidad<sup>83</sup>.

Por otro lado, en el sueño de las tres Parcas Freud escribe: «yo sé que una de las tres mujeres, la hospedera del sueño es la madre que da la vida y a veces también, como en mi caso, da al que vive el primer aliento»<sup>84</sup>, es la que enseña a controlar el hambre y la satisfacción de la misma. Como educadora enseña los ritmos y los tiempos que marcan el deseo, su diferimiento o su inhibición. Pilares básicos que hacen que Freud triunfe tras cinco años y logre su meta. Diferimiento que constituye su heroísmo, o lo que es lo mismo, la superación de su padre, gracias a la complicidad con su madre, a su acatamiento, a su complacerla por medio de la obediencia en la más tierna infancia. Una complicidad que le garantiza la grandeza. Con respecto de esta afirmación, Kofman destaca la siguiente anotación de Freud:

He hallado que las personas que se saben los preferidos o favorecidos por su madre dan pruebas en la vida de aquella particular confianza en sí mismos de aquel incommovible optimismo, que no rara vez aparecen como heroicos y llevan a un éxito real<sup>85</sup>.

---

<sup>82</sup> *El enigma de la mujer*, p. 41.

<sup>83</sup> *Ib.*, p. 43.

<sup>84</sup> «La interpretación de los sueños (primera parte)», p. 218.

<sup>85</sup> «La interpretación de los sueños (segunda parte)», p. 401.



Desde esta perspectiva, Freud tras dar a luz la *Traumdeutung* se convierte en héroe y monstruo<sup>86</sup> y se sitúa en el terreno del horror y del placer. En referencia al horror y a la parálisis —la del diferimiento que impide la publicación durante cinco años—, Kofman rescata la figura de Medusa, cuya cabeza provoca horror<sup>87</sup>, directamente en relación con los genitales maternos, para sostener que al hilo de esta conexión:

[...] podemos preguntarnos si «esas cosas extrañas, desconocidas», que Freud revela en la *Traumdeutung* no se refieren más precisamente al sexo de la mujer, de la Madre, sobre el cual él habría osado posar su mirada a riesgo de quedar ciego, de ser castrado, y de ver a su madre, como Yocasta, ahorcarse<sup>88</sup>.

Unos genitales que provocan angustia y que, como una influencia maligna, solo pueden traer perjuicio, pérdida de virilidad, de fuerza, de voluntad, de razón. Unos genitales que, según los desarrollos de Freud, colocan al sujeto cara a cara con la castración, en particular, en los sujetos que tengan pene, al ver lo castrado serán invadidos por el miedo a perder lo que ellos si tienen, siendo este el gran castigo. Ruina y penuria sobrevienen en la consideración de esos genitales distintos, a la vez que sienten orgullo y superioridad por conservar lo que esos otros no tienen, así, Freud escribe:

Dos reacciones resultarán de ese encuentro, dos reacciones que pueden fijarse y luego, por separado o reunidas, o bien conjugadas con otros factores, determinarán duraderamente su relación con la mujer: horror frente a la criatura mutilada, o menosprecio triunfalista hacia ella<sup>89</sup>.

Hacemos notar que escribimos *otros* y no otras —que son las que no tienen— porque desde la tenencia se contempla al otro no en su especificidad positiva —las que tienen otra cosa—, sino en la negativa —en sentido cuantitativo, el menos, el que no tienen—, por lo que desde esta consideración, son seres castrados, que no tienen pene, lo que está al servicio de anular su sexo particular y singular, distinto —o simplemente defectuoso—. Por lo tanto, según lo expuesto, reconocer a esos otros que no tienen como otras, entraña no reducirlas a la masculinidad en general, reconociendo su diferencia específica no reducida al pene, como tratará de proponer Kofman a lo largo de su exposición.

Para la publicación, Freud ha de prepararse —no olvidemos el sueño de Brücke—, a fin de vencer las resistencias a mostrar esas cosas horribles, y, a la vez, dice Kofman, venciendo el miedo de exhibir su *propia feminidad*, como si esto constituyera el núcleo secreto más íntimo de Freud<sup>90</sup>. Esto hace aparecer una de las claves de la lectura de Kofman, para la cual:

<sup>86</sup> «Recordemos que monstruo, del latín *monstrare*, significa lo prodigioso manifiesto», Ana María Leyra, *La mirada creadora*. Barcelona: Península, 1993, p. 173. Nos resulta interesante el hecho de que tanto «monstruo» como «mostrar» compartan la misma raíz etimológica, \*men- con vocalismo o, \*mon- (Cf. Edward A. Roberts y Bárbara Pastor. *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*, p. 107). El monstruo muestra un saber especial, una advertencia. Revela el futuro, es un prodigio, señal de la voluntad de los dioses, también es un aviso de la misma: la monstruosidad aparece como castigo, amonestación divina, ante la transgresión —*hybris*—.

<sup>87</sup> Cf. «Das Medusenhaupt». *GW*. Tomo XVII. Londres: S. Fischer Verlag, 1941, p. 47. Manuscrito fechado el 14 abril de 1922, publicado póstumamente. «Sie liegt für das abgeschnittene, Grauen erwekkende Haupt der Meduse nahe», en la traducción castellana: *O. C.* Vol. XVIII, p. 270. «Es palmaria en el caso de la horripilante cabeza decapitada de Medusa».

<sup>88</sup> *El enigma de la mujer*, p. 44.

<sup>89</sup> «Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos», *O. C.* Vol. XIX, p. 271.

<sup>90</sup> A este respecto, sabiendo que dejamos al margen una cuestión relevante y digna de comentario

La *Traumdeutung* es una defensa apo[tropaica] que debe proteger a Freud contra la castración, la muerte, sus detractores y el antisemitismo. Sabemos en efecto, que para Freud la circuncisión es el equivalente de la castración, y que otorga a la misoginia y al antisemitismo el mismo origen inconsciente: el horror que provocan los órganos genitales femeninos, el miedo a la castración<sup>91</sup>.

Así encontramos anudados este conocimiento horrible que presenta Freud en su *Traumdeutung*, junto con la feminidad y el judaísmo, vinculados por la angustia de castración que producen, como señales de la diferencia. Kofman, a partir del análisis de estos sueños y experiencias de Freud, crea un prisma cuya cúspide articula el resto del texto y podemos expresar de la siguiente manera: la angustia de castración aparece al contemplar directamente la castración del ser castrado o al transgredir la ley, aunque sea de forma fantaseada, dado que sobre esto pesa un castigo.

### 11.6. Defensa ante la alteridad radical

Freud en sus interpretaciones llega a establecer que hay una etapa preedípica que se conforma mediante la relación de la niña con la madre. Esto podría suponer que el complejo de Edipo-castración, no sea el centro de gravedad en el desarrollo de la niña, abriendo una nueva dimensión para la interpretación, no solo de la sexualidad, sino de la psique del lado femenino, por así decir. En tanto que etapa *pre*, desvinculada de la edípica, abre un margen nuevo para el desarrollo psíquico-sexual. La importancia de esta etapa reside en el análisis de Kofman en que, antes y después de este desvío, lo que se ve es un paralelismo con el desarrollo del niño, aun cuando en la niña aparece algo distinto. Luego, lo *otro* de la mujer, la especificidad se vería reducida a algo que comparte con el hombre, como si fuera una unidad escindida y no otra sexualidad distinta. Prestar atención a la sexualidad de la mujer, a través de los textos de Kofman, no pretende reducir a las mujeres a su sexualidad, sea preedípica o edípica, se den a la vez o por separado, sino hacer ver esta sexualidad como un lugar especial desde el cual dar sentido y hacer relato. Por ello, la sexualidad femenina *pura*, igual que «lo puro masculino» no es más que un constructo teórico que permite desplegar ciertas cuestiones: si ya no hay esencias que descubrir, solo quedan los cuentos y novelas.

La alteridad radical será leída a partir de la diferencia sexual, diferencia que permite la lectura psicoanalítica. En 1925, Freud hace ver la luz a un texto titulado *Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos* en el que expone una singularidad dentro de la sexualidad. Una particularidad que aparece en el tránsito, en la constitución, en el desarrollo libidinal de la mujer en la infancia, y abre la posibilidad de diferentes desarrollos libidinales en el niño y en la niña. Más tarde, en 1931, bajo el título de *Sobre la sexualidad femenina*, se detectan una serie de fenómenos que no compartiría el desarrollo del niño, en relación con la complejidad de la relación entre la niña y su madre. Se trata de una relación de amor que escapa a lo edípico. Se da antes de *notar* la diferencia, en una etapa pregenital, es decir, cuando las pulsiones y el desarrollo psicosexual no están regidos por la zona genital. Esta fase es especialmente compleja para la niña, dado que se da un doble trabajo, a saber: por un lado, tiene que cambiar su objeto de amor de la madre al padre y, de ahí, a los hombres que no son su padre. Además, ha de reasignar la zona

---

exhaustivo, recomendamos encarecidamente la lectura de Jorge Marugán Kraus, *El deseo homosexual de Sigmund Freud y su travesía por lo femenino*. Madrid: Manuscritos, 2009.

<sup>91</sup> *El enigma de la mujer*, p. 45.

genital fálica rectora en ella, o sea, el clítoris, fijando la vagina como lo rector de su sexualidad. Esta doble tarea hace que Freud confiese que:

Con ello, la fase preedípica de la mujer alcanzaba una significación que no le habíamos adscrito hasta entonces. Puesto que esa fase deja espacio para todas las fijaciones y represiones a que conducimos la génesis de las neurosis, parece necesario privar de su carácter universal al enunciado según el cual el complejo de Edipo es el núcleo de la neurosis [...] Hace mucho que hemos resignado toda expectativa de hallar un paralelismo uniforme entre el desarrollo sexual masculino y el femenino<sup>92</sup>.

Para Kofman, esto es esclarecedor y decisivo en su lectura, puesto que *privar de su carácter universal* al complejo de Edipo —de castración— como centro constitutivo de la neurosis, supone desestabilizar todo el edificio freudiano. La razón la encontramos en que, como vimos en *L'enfance de l'art*<sup>93</sup>, el arte interpretativo freudiano se cifra, en última instancia, en la vigencia *universal* de este complejo. Entonces, lo decisivo y sospechoso para nuestra autora será, que tras haber supuesto un desarrollo no paralelo al del varón, Freud opta por reconducir este camino —a pesar de que la fase preedípica será decisiva para el desarrollo psicosexual de la niña— y mantener el Edipo como centro gravitacional del desarrollo psíquico. En palabras de Kofman:

[Freud] continúa haciendo del Edipo el *telos* de toda la evolución, aún más, dominando lo preedípico: el Edipo continúa siendo el referente último, como el prólogo de un libro es un preámbulo a ese libro y no podría serle totalmente exterior. El Edipo, como el libro, sigue siendo la medida de aquello que se ha declarado sin patrón común<sup>94</sup>.

En consecuencia, nos encontramos que Freud reconoce que no hay paralelismo, y que ni siquiera se trata de un desarrollo desviado, una cierta perversión, modificación del desarrollo del varoncito, sino que se trataría de un camino distinto, completamente otro, pero al cual prestará poca atención, teniendo en cuenta que, finalmente, lo definitorio para la mujer será su particular respuesta en la fase fálica. Este detalle será interpretado por Kofman como la defensa ante lo radicalmente otro que no se puede explicar mediante lo que se pensaba universal —partiendo de él mismo como primer objeto de estudio inmediato—. En este punto, nuestra autora encuentra la manera de erigir una nueva perspectiva desde lo preedípico, que permita la posibilidad de plantear la sexualidad femenina a partir de los textos de Freud sin que sea considerada un mero derivado de la masculina —la del varoncito— y que considere lo prefálico, lo pregenital, lo preedípico, vinculado, de manera radical, al devenir mujer. Kofman recurre, una vez más, a figuras míticas para ayudar a la figuración de la escena: Freud no será Teseo, sino Edipo, que una y otra vez evita el laberinto, incapaz de ver a Ariadna: su madre le da amor, preferencia y aliento para su empresa, pero no un hilo y por ello «El modelo heroico de Freud sigue siendo Edipo y la mujer no es jamás para él la novia sino siempre y sobre todo la madre»<sup>95</sup>. Por esto mismo, se vuelve indispensable la defensa frente a la excitación producida por la mujer, al menos, si tenemos en cuenta, que para Freud esta siempre es la madre. No obstante, como veremos con Kofman, contemplar a la madre y no a la mujer, buscar a Yocasta en vez de a Ariadna es ya una defensa, síntoma de la escisión entre mujer y madre.

<sup>92</sup> «Sobre la sexualidad femenina», *O. C.* Vol. XXI, p. 228.

<sup>93</sup> *Supra*, pp. 146 y ss.

<sup>94</sup> *El enigma de la mujer*, p. 48.

<sup>95</sup> *Ib.*, p. 49.

### 11.6.1. Sobre la sexualidad general o masculina

La sexualidad general, lo sexual común, lo que podría construir lo normal, se desarrolla partiendo de lo más cognoscible e inmediato. Si la construye un hombre, lo más inmediatamente cognoscible y observable será su experiencia de lo sexual en tanto que hombre. Esto supone para Kofman un privilegio, pues tomar como punto de partida el tipo de sexualidad de un hombre, llamado Freud en este caso, es darse el privilegio de conformar la sexualidad a su medida: «Freud no procedió de otra manera: el hombre le sirvió de punto de partida y de modelo»<sup>96</sup>. Luego, desde una sexualidad considerada masculina, ¿quién iba a pensar que cabe otra sexualidad radicalmente distinta, no simplemente desviada, deformada o su complemento, lo mismo, aunque en cierta forma diferente? En consecuencia, es absolutamente comprensible la sorpresa y el rechazo consiguiente ante el descubrimiento de lo preedípico. Se trata de un privilegio que permite que el hombre sea el modelo de comparación, que sea el ejemplo y el contraejemplo, incluso allí donde Freud reconoce que no habría comparación porque sencillamente son desarrollos y dinámicas diferentes, dado que no hay una semejanza en función de la cual poder sostenerla. Kofman sospecha que este «tomarse a sí mismo» o a la sexualidad masculina como punto de partida, no tiene que ver tanto con una cuestión de método —partir de lo inmediatamente más cognoscible— como con cierta dificultad de la cual se lamenta Freud, pues los conocimientos sobre los procesos de la niña son de difícil adquisición por la represión a la que están sometidas tanto ellas como las mujeres, calladas por el pudor, la vergüenza. Hecho que no deja de contribuir a mantener y reforzar el aura enigmática con la que se envuelve a *la* mujer, como inaccesible, inalcanzable en su indiferencia y silencio; condición que, culturalmente, no ha hecho sino provocar todo tipo de interés y atracciones, a fin de cuentas... *no se trataría de mujeres fáciles*<sup>97</sup>.

### 11.6.2. Sobre la inaccesibilidad del sexo femenino

Las dificultades de hablar abiertamente de la sexualidad femenina conllevan que aparezca algo como la «inaccesibilidad de la mujer». Inaccesibilidad que puede deberse a varios motivos, por ejemplo, la represión que se ha venido ejerciendo sobre las mujeres, en específico sobre su deseo sexual, lo que supone que declarar algo de este orden siempre es una confesión impúdica. Asimismo, el ejercicio de pudor y represión de las mujeres sobre su deseo es reforzado y alentado por el proceso de civilización, ya que permite superar las tendencias y establecer un orden por medio de unas formas o modales. Entonces, el silencio alimentado por el pudor hace que Freud se lamente, puesto que es un obstáculo a la hora de superar las lagunas y oscuridades que se presentan en el abordaje de lo sexual en ellas. No obstante, es necesario señalar que los hombres también ofrecen sus reticencias y resistencias en el momento de confesar los asuntos que comprometen, precisamente, su sexualidad. Quizá, como apunta Kofman, pueda parecer *más accesible*, porque tanto objeto de investigación como investigador coinciden.

Freud en su consulta «otorga el derecho» a las mujeres de decir lo que les pase por la cabeza; lo que hemos reivindicado aquí como algo de profunda consideración, pues dignifica y restituye el decir de las mujeres, hasta ese momento denostado o ignorado, hasta

---

<sup>96</sup> *Ib.*, p. 51.

<sup>97</sup> Con respecto de las mujeres fáciles y públicas, que no merecen respeto, *infra*, pp. 450 y ss.

el punto de considerar su malestar fingimiento o locura. Freud escucha el malestar, en un habla no controlada ni medida, en la que o bien ellas puedan confesar lo censurado o, sencillamente, se les escape. Esto es así gracias a la manera de hablar propuesta por el vienés: la asociación libre, mediante la cual se ofrece la posibilidad de que aparezca de manera sorpresiva —no esperada— lo no controlado por la censura. Aflora lo sorprendente, para el parlante mismo, y lo hace a la manera en que lo hiciera un «secreto», el secreto del inconsciente, lo que se mantiene alejado de la conciencia, censurado, bajo represión. La comparación con el secreto lleva a Kofman a afirmar que no podría aparecer en el habla bajo otra forma, «Puesto que la mujer, en efecto, no tiene derecho a la palabra solo puede tener “secretos”, “secretos de amor” que la enferman, y esto es la histeria»<sup>98</sup>. De tal modo expresado, puede dar la impresión de que partir de aquí implica proponer un planteamiento simplista o fácil para leer qué es lo que busca Freud en el habla de las mujeres a las que presta su particular escucha, a fin de localizar en ella lo que se escapa a la represión, sea del tipo que sea. Para mostrar que el asunto no es tan sencillo como pudiera parecer en una primera impresión, sigamos el camino trazado por Kofman, que nos lleva a *Estudios sobre la histeria*, en concreto al caso de Elisabeth von R., con el objetivo de ver qué y cómo busca Freud en virtud de ese «otorgar el derecho a la palabra» que mencionamos hace unas líneas.

Elisabeth von R., es una mujer joven, que llega a Freud recomendada por un colega en 1892, con dolores en las piernas y problemas al andar. Ya se había diagnosticado su caso como «histeria», aunque parecían ocultos los síntomas habituales de las neurosis. Esta joven dama, rodeada de pena y pesares, se dedicaba a cuidar de sus familiares enfermos.

Al emprender un tratamiento catártico de esta índole, lo primero será plantearse esta pregunta: ¿Es para la enferma consabido el origen y la ocasión {*Anlass*} de su padecer? En caso afirmativo, no hace falta ninguna técnica especial para ocasionar {*veranlassen*} que reproduzca su historia de padecimientos; el interés que se le testimonia, la comprensión que se le deja vislumbrar, la esperanza de sanar que se le instila [infunde], moverá a la enferma a revelar su secreto. En el caso de la señorita Elisabeth, desde el comienzo me pareció verosímil que fuera conciente de las razones de su padecer; que, por tanto, tuviera solo un secreto, y no un cuerpo extraño en la conciencia. Cuando uno la contemplaba, no podía menos que rememorar las palabras del poeta: «La máscara presagia un sentido oculto»<sup>99</sup>.

Puede ser entonces, que solo se trate de un secreto, y no de algo que le fuera ajeno, es decir, extraño en la conciencia. Esta suposición convierte a Elisabeth en conocedora de su secreto y guardaría silencio voluntariamente sobre él. Si esta mujer supiera la causa de su padecimiento no sería necesaria «ninguna técnica especial», como la asociación libre, puesto que sería más conveniente proponer un interrogatorio detectivesco o policial para que ella lo confesara. Si no supiera la causa, Freud sí supone un secreto dentro de ella, luego, la tarea seguiría siendo la misma, a saber, hacerle confesar aquello que no sabe de manera consciente, a fin de extraer el secreto, facilitado por las expectativas de sanación, mediante el relato mismo de sus padecimientos. La suposición de Freud acerca de los secretos o del secreto de Elisabeth —siempre de índole sexual, aunque se halle bajo disfraz—, configura a la joven como alguien más cercano a la imagen del criminal que del paciente si no confiesa, y si lo hiciera, a una religiosa dama en el confesionario. Todo depende de la sinceridad o de la falta de ella con la que la mujer enfrente el análisis. La otra cara de esta nueva escena de

<sup>98</sup> *El enigma de la mujer*, p. 56.

<sup>99</sup> Sigmund Freud. «Estudios sobre la histeria», *O. C.* Vol. II, p. 154.

confesiones es que el analista, en este sentido, se vería convertido o bien en un policía, en un detective; o bien en un confesor.

Según lo expuesto, nos encontramos en el replanteamiento de Kofman sobre el caso de Elisabeth von R., —que no hemos de dejar de ver como una manera, máscara o modo del caso Freud—, con una mujer que se guarda para sí lo que ya conoce, por timidez, pudor, o por falta de sinceridad (inconsciente)<sup>100</sup>. Lo que permite interpretar desde aquí ese «otorgar el derecho» a la palabra a las mujeres, la asociación libre y el ambiente que rodea al diván como la preparación de la paciente para que se traicione y se deje traicionar por su inconsciente. De este modo, terminaría por revelar, sin coacción ni sugestión, la pista inconsciente desde la que el analista pueda hacer acceder lo inconsciente a la superficie, esto es, el secreto reprimido. La traición esperada junto con la presunta falta de sinceridad (inconsciente), esto es, la resistencia a desvelar su sexo hace que Kofman escriba:

[...] la cura analítica no podría ser considerada como una simple restitución a la mujer de su derecho a la palabra. Es también una tentativa de «arrancarle» su secreto, hacerle «reconocer», «confesar», en síntesis, una tentativa no de darle la palabra sino de arrancársela. La mujer no es solo una enferma, una histérica, sino que al disimular es también una criminal y el psicoanalista un policía [...] o mejor un *confesor*<sup>101</sup>.

Un confesor que puede dar la absolución espiritual, el perdón y, en este sentido, restituir a la mujer que se confiesa, volverla libre de pecado —¿de sexo? —.

### 11.6.3. Policía o confesor

Lo anterior implica un cambio de perspectiva con respecto del rol de Freud, ahora como policía o como confesor. Kofman se inclina más por considerar a Freud como un confesor, dado que no busca la culpa, ni su meta es un juicio sobre la mujer, sino que quiere su cura y liberar del padecimiento a esa mujer. Además, Freud cuida de que las confesiones de sus pacientes sigan permaneciendo en silencio a través del anonimato, sin dar pistas ni dejar rastros, lo que le convierte a su vez en «cómplice de la histérica» y de las mujeres en general, cuando ellas aceptan el juego psicoanalítico. De esta manera, se convierten en cómplices recíprocos mediante su particular pacto: por un lado, la paciente aceptará revelar aquello que le venga a la boca, sin coacción ni control por su parte, y por otro, el analista escuchará todo ello sin prejuicios tomando el relato como real. Bella relación si se llega a un acuerdo. Sin embargo, Kofman convoca en su reflexión a aquellas mujeres que no quieren abrir la boca para que no pueda salir —ni entrar— nada de ella. Para su propósito, recuerda el sueño de Irma<sup>102</sup>, una joven amiga de Freud. Mujer que no acepta su solución propuesta por Freud, quien por ello no puede cerrar este caso de histeria. Por tanto, no serán cómplices. Lo que narra Freud del sueño es que, en un gran vestíbulo se encuentra con Irma, a quien lleva a un aparte para *reprocharle* que no haya aceptado la solución. La mujer se queja de sus dolores y Freud deja muy claro que si tiene tales malestares es exclusivamente por la culpa de ella, por rechazar la solución que él le ofrecía. Irma sufre un repentino malestar, que Freud en el sueño interpreta como un malestar orgánico, lo que le libraría de que la causa de su malestar fuera un mal tratamiento por su parte. Se dispone a explorar su garganta, en la que ve cosas extrañas que le recuerdan a una infección por difteria. Freud de

---

<sup>100</sup> Cf. «Fragmento de análisis de un caso de histeria», O. C. Vol. VII, p. 17.

<sup>101</sup> *El enigma de la mujer*, p. 58

<sup>102</sup> Cf. «La interpretación de los sueños (primera parte)», O.C. Vol. IV, pp. 127–141.

repente está rodeado de algunos de sus amigos y compañeros. Su colega, el doctor M. da su diagnóstico afirmando que Irma sufre una infección y todos ellos conocen el origen: una inyección de *trimetilamina* que le puso Otto. Además, puede que la *jeringa estuviera sucia*. Con ello, Freud, queda libre de toda responsabilidad: se asegura de aparecer como irreprochable. Por ello, Kofman sostiene que este sueño es la defensa de Freud ante la no resolución de los síntomas histéricos de Irma tras su tratamiento, e insiste en que «Si Freud siente tanta necesidad de disculparse es porque sabe bien que el criminal es él. No solo porque no ha curado a Irma sino porque, como indica otra parte del sueño, él mismo la ha enfermado»<sup>103</sup>.

#### 11.6.4. Mujer, boca llena de pus

Freud en este sueño ve una boca abierta llena de pus, infectada, habitada por una dentadura postiza —es decir, artificial bajo su apariencia de natural y propia— y una garganta sin fin, oscura e indescifrable, dos imágenes enigmáticas a las que Kofman dedica unas líneas que deseamos analizar. En ellas se hace patente la sospecha de que esta imagen-figuración de la boca de Irma como una boca llena de pus está al servicio de humillar, disminuir o callar al sexo femenino, pues no habría boca purulenta si Irma hubiera aceptado la solución de Freud, ahorrándose el asco que causaría una boca tal. Para fundamentar esta postura recurre a la siguiente cita de Freud:

En nuestras mujeres, el orgullo por la conformación de sus genitales es una parte muy especial de su vanidad, y las afecciones de estos, consideradas capaces de inspirar repugnancia o aun asco, operan increíblemente a modo de afrentas: disminuyen el sentimiento de sí, provocan un estado de irritabilidad, susceptibilidad y desconfianza. Se considera que la secreción anormal de la mucosa de la vagina provoca asco<sup>104</sup>.

Nuestra autora, a través de este fragmento, vincula una boca infectada con manchas blancas con la vagina y sus secreciones, puesto que del texto se extrae que puede causar repugnancia o asco, lo que provoca irritabilidad y desconfianza que, de paso, contribuye a reforzar la resistencia a abrir su sexo y su boca, por su *purulencia* o *secreción*. Dicho de otro modo, por lo que sale de ambas, se niegan a abrir la boca y, por ella, su sexualidad. Por otro lado, ante una solución propuesta que rechazan se les pone una inyección, es decir, una solución médica, científica, masculina, sucia, contaminada, infecciosa. Si tenemos en consideración este planteamiento, la lectura de Kofman, en este punto, no deja en buen lugar a Freud frente a las mujeres, a las que, por un lado, ofrece un espacio en el que la represión sexual puede menguar y, de esta manera, liberar lo que queda frustrado en la censura de su deseo, para poner al descubierto su secreto; que, por otro lado, es supuesto y buscado por el que escucha, desde su privilegio, como decíamos al principio, desde su medida, desde su sexualidad —desde su *jeringa*—, para proponer, finalmente, una solución que acabe con la infección, con la secreción. Por lo que Kofman sostiene que:

La solución psicoanalítica devuelve a la mujer su palabra para quitársela mejor, para subordinarla mejor a la del señor [...] La mujer enigmática no habla ni “se traiciona” por ninguno

<sup>103</sup> En el sueño aparece desplazado bajo la figura de Otto, Freud mismo en el análisis de su sueño da cuentas de ello.

<sup>104</sup> «Fragmento de análisis de un caso de histeria», *O. C.* Vol. VII. p. 74.

de sus poros. Le importa poco que el psicoanalista le niegue su ternura, ella no tiene cura, se basta a sí misma<sup>105</sup>.

Aquí localizamos una de las caras de la figura de la mujer, de condición jánica o doble, que se revela a lo largo de la obra de Kofman. Aparece un *tipo* nuevo de mujer constituido a través del ejercicio de resistencia, de no abrir ni su boca, ni su sexo, ni su voluntad, ni actuar a la medida del hombre. Se trata de una mujer que se basta a sí misma que se mantiene a *distancia*, al menos de lógicas que le ofrezcan una emancipación. En cualquier caso, se emancipa o no lo hace, lejos de lógicas científicas, médicas o políticas, medidoras, y, en este sentido, morales. Esta figura escapa a la medida, pues no la hay para ella. Cuando habla, dice secretos como enigmas, cuya solución está ya ahí, pero poco importa, porque no son para nadie, no estarían dirigidos a ningún Edipo. No es que no quiera una cura, no la desee o no la pretenda, sino que *no la tiene*, nos dice la filósofa. Es ahí y desde donde logrará su fuerza, una fuerza que no radica en tener. Un no tener que se relaciona con la cavidad, con el agujero, en este caso, a propósito de nuestro desarrollo, recordemos que, en el sueño de Freud aparece un agujero lleno de pus, con escaras blanco-grisáceas, con una gran mancha blanca y con extrañas formaciones rugosas...

Para Kofman, según lo expuesto, una mujer que se basta a sí misma decide rechazar las soluciones de otros hechas a y para su propia medida. No necesita confesar sus secretos-pecados a otro o, lo que es lo mismo, no tiene porqué mostrar su sexualidad a otro, es decir, abrir su boca. Una autosuficiencia, dirá nuestra autora, insoportable hasta tal punto que en su interpretación queda relacionarla con la envidia del pene, achacada a la mujer, que, en esta nueva configuración, surge como mecanismo de defensa *especular*, fruto de una proyección que oculta y merma esta posición inabordable, inaccesible, potente. Sin este filtro o pantalla, el reflejo que devuelve a quien mira, lo petrificaría al mostrarle su impotencia. Por ende, la mujer oculta con su pudor e impide petrificar. Con su arte que es tejer<sup>106</sup> y con su vello púbico que impide ver que hay nada, o sea, que no hay pene, esconde que no lo hay. Con su callar y con su tejer gana para sí lo enigmático, el enigma. Con su silencio y sus movimientos lo alimenta. ¿Se esconde para ocultar su defecto, su falta?, ¿trata de compensarlo mediante suplementos y sustituciones?; ¿qué habrá bajo sus ropas?, ¿tras su velo?, ¿bajo su vello? ¿Es, acaso, la mujer enigmática o se vuelve enigmática por otros?

Los textos de Freud dejan translucir el pudor como una virtud convencional o artificial —debida a la represión cultural—, a la vez que como natural —por continuar la tarea que la naturaleza nos enseña por medio del vello púbico, destinado, según lo concibe Freud a ocultar otra cosa natural, a saber: unos genitales que difieren de los masculinos y que mostrarían el horror de la naturaleza más cruda y desnuda. Esta diferencia, manifiesta a partir de los genitales, atrae y repele a la vez. Obliga a apartar la mirada, como ante Medusa, para no morir paralizados, para no perder la fuerza o la potencia. Para soportarla, aparecen mecanismos más o menos fetichistas, que vienen al auxilio, para resguardar los ojos —lo que se tiene<sup>107</sup>— y desvían el reflejo especular que les devolvería la imagen de impotencia, de la diferencia, de la castración. Se trata, de un mecanismo tan artificial y natural como el propio pudor, el tejer o el vello de las mujeres; todo ello sabiamente

---

<sup>105</sup> *El enigma de la mujer*, p. 62.

<sup>106</sup> «33ª conferencia», *O. C.* Vol. XXII, p. 123.

<sup>107</sup> Tuvimos oportunidad de adentrarnos en esta cuestión a propósito del desplazamiento: perder los ojos=castración. *Supra*, pp. 263 y 273.



dispuesto —aunque sin consciencia— para soportar la angustia de castración —el ver al ser castrado—. La mujer cuenta con sus propias armas para evitar causar asco o rechazo —producidos por sus genitales— al ocultar su cualidad defectuosa, su deformación o su inferioridad. Cuenta con la posibilidad de compensar todo ello por medio de la belleza y de su gran arte: tejer telas de araña para los hombres o, dicho de otra manera, con su seducción. Kofman, ante este mecanismo compensatorio reflexiona con respecto a la envidia del pene, dado que, si las mujeres cuentan con su belleza y con su tejer seductor que hacen de suplentes a la inferioridad de su sexo en comparación con el de los hombres, no tendrían nada que envidiar, puesto que lo suplente y compensatorio cumpliría su función, a saber, suplir, compensar, reemplazar, disimular y toda una cadena de acciones que, en definitiva, se pondrían en el lugar de su falta. En consecuencia, dice Kofman:

[...] la naturaleza es lo suficientemente generosa como para otorgar a la mujer además del vello púbico, un suplemento de belleza que le da la posibilidad de seducir a los hombres, ya que este suplemento de placer, de *seducción*, que ofrece la belleza los aparta del horror que producen los órganos genitales [...] La mujer logra también una compensación: encuentra en sus «encantos, sus atractivos» (*ihre Reize*) una retribución tardía, y por lo tanto máspreciada a su nativa (*ursprüngliche*) inferioridad (*Minderwertigkeit*) sexual<sup>108</sup>.

De aquí deriva, por tanto, una dinámica compensatoria, en la que un ser herido-castrado encuentra su retribución, su compensación mediante la seducción de sus encantos, que jamás se presentarán crudamente desnudos, sino velados, entre brillos y sedas, medias y corsés; lencería fina y tacones, al menos si se busca soportar *con potencia* el primer golpe de vista sobre la diferencia. No obstante, Kofman no pierde el hilo—suponemos que quizá también sabía tejer— y vuelve a insinuar que esta compensación no la ha reclamado la mujer para sí. Es decir, que apunta a que tradicional o convencionalmente se ha otorgado a las mujeres estos rasgos supuestamente femeninos. Todo ello, fundamentado en una medida concreta —la del individuo que la hace— desde la que se establecerá una sexualidad general, desde la que, lo otro, lo radicalmente otro, que no cabe en *la medida* porque no es *la suya*, se tacha de inferior, de deformado y de vergonzoso, tal como una boca llena de pus. A pesar de ello, no nos costará mucho esfuerzo imaginar otro origen, que como ya hemos asumido a partir de la obra de Kofman, será mítico, donde no haya una sexualidad general masculina, sino una suerte de sexualidad perversa-polimorfa —recordemos, fase que se daría antes de la estructuración regida por lo fálico—. Con todo, si hay una clasificación y una separación, acompañada de una nomenclatura que deriva de la sexualidad estructurada desde lo fálico, será porque se haya dado valor, medida y regla desde ahí. Aquí pone Kofman el acento, sobre una voluntad que necesita de un filtro o pantalla encubridora, es decir, de una suerte de fetiche, que pueda valorar deslizando su mirada sobre lo que no es como él, para poder mirar de frente aquello que se da a la mirada como ausencia. Un filtro que evita, precisamente, la angustia de castración. Mejor mirar de soslayo, levemente, a través de *aparatos* para lograr ver algo cuando lo que urge es verlo todo, como a través no ya de los prismáticos sino de los ojos de Natanael<sup>109</sup>. De este modo, la necesidad del vello, del tejido y del cerrar o abrir la boca, según conveniencia, Kofman la relaciona con el fetichismo masculino. Sin ser ingenua, nuestra pensadora considera que es evidente que hay mujeres cómplices de un fetichismo tal, y si esto es así es porque hay intereses en juego, aunque, no

<sup>108</sup> *El enigma de la mujer*, p. 64 y Cf. Sigmund Freud, «33ª conferencia». *O. C.* Vol. XXII, p. 122.

<sup>109</sup> *Supra*, p. 256.

del orden de lo consciente, sino que emanan del ello. De ahí se deriva que tanto los unos como las otras se benefician de los secretos, de los enigmas, al menos en cuanto a economía de lo inconsciente. Ahora bien, partiendo de la base de que el precio se mide en libras de carne, habrá que ver qué carne y cuánta estamos dispuestos y dispuestas a meter en el asador, a partir de la consideración de las contraprestaciones y las compensaciones, en definitiva, de los intereses.

### 11.7. Defensa a partir de lo masculino y de lo femenino

Freud detalla que empleará «masculino» y «femenino» según se ha venido entendiendo por convención, aunque a Kofman le parece que sería una convención, por lo menos, conveniente a sus intereses, a pesar de que resalte y matice reiteradamente cuando emplea estos adjetivos que «femenino» no es equivalente a pasividad ni «masculino» a actividad:

Los textos de Freud son, por lo tanto y como siempre heterogéneos: borran la asimilación pura y simple de la actividad a la masculinidad, de la pasividad a la feminidad, y al mismo tiempo, continúan prisioneros de la ideología más tradicional. Según los momentos y las necesidades de la estrategia predomina un aspecto u otro<sup>110</sup>.

Kofman articula la segunda parte de *El enigma de la mujer* teniendo en consideración la crítica de Irigaray, descrita por nuestra autora como poco menos que mal intencionada dado que la traducción al francés<sup>111</sup> no se ajusta a las palabras alemanas de Freud y Kofman acusa a Irigaray de seguir empleándola a sabiendas. Sin embargo, este estudio no pretende ser una comparación entre la lectura que hace Kofman y la que hace Irigaray sobre los textos freudianos con respecto de lo femenino. Por esta causa, solo rescataremos aquellos puntos que pudieran servir a nuestro propósito de trabajar los textos de Kofman tratando de sacar a la luz las figuras, metáforas, conceptos y nociones que nos permitan presentar su obra. Uno de los puntos álgidos entre la confrontación de las dos lecturas nace a propósito de la siguiente cita extraída de las obras completas en alemán de Freud: «Männlich oder weiblich ist die erste Unterscheidung, die Sie machen, wenn Sie mit einem anderen menschlichen Wesen zusammentreffen»<sup>112</sup>, es decir, según la traducción que proponemos: «masculino o femenino es la primera distinción que ustedes realizan cuando se encuentran junto con otro ser humano», mientras que Luce Irigaray toma «männlich» y «weiblich» no como «masculino» o «femenino», sino como «hombre» y «mujer». Es decir, que lo que se observa inmediatamente, cuando un ser humano se encuentra con otro, es su ser-hombre o su ser-mujer; el matiz que se mantiene al leer «masculino» y «femenino» es que no se está definiendo el «ser» del sujeto, no se lo determina; sino que se trata de un rasgo, de un distintivo. Si continuamos leyendo la 33ª conferencia de Freud, vemos que esta distinción sobre lo masculino o lo femenino se hace con certeza, con la seguridad (*Sicherheit*) del hábito. De aquí se desprende que la certeza o seguridad no viene dada por haber contemplado la esencia del ser humano en tanto que femenino o masculino, sino que se trata de una mera *conveniencia fundamentada sobre la costumbre* y la repetición, en

---

<sup>110</sup> *El enigma de la mujer*, p. 177.

<sup>111</sup> Para la crítica detallada de Kofman a Irigaray sobre la traducción que emplea cuando en alemán implica otra cosa: p. 122, pp. 130-131, p. 133, p. 137.

<sup>112</sup> 33. Vorlesung. Die Weiblichkeit. «Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse». *GW*. Vol. XV, Londres: S. Fischer Verlag, 1961, p. 120. En castellano: 33ª conferencia. La feminidad. «Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis». *O. C.* Vol. XXII, p. 105.

virtud de la cual se olvida que no hay ninguna garantía de que lo percibido como masculino o femenino lo sea. La riqueza de la lectura que presenta Kofman, en *El Enigma de la Mujer: ¿Con Freud o Contra Freud?*, reside en el hecho de que, efectivamente, se hace con Freud y contra Freud en un mismo trazo, por ello, tras la (oportuna) defensa que hace de Freud ante la lectura de Irigaray, leemos:

La oposición entre masculino y femenino no es, por lo tanto, inicial, y si para la opinión común estos conceptos no son equívocos, de hecho, son muy complejos. Es esta complejidad la que Freud se esfuerza en sacar a la luz apelando, contra la extrema certeza del sentido común, a la ciencia anatómica<sup>113</sup>.

Que los conceptos de «masculino» y «femenino» sean equívocos, implica que no tienen un único sentido, puesto que no hay una garantía última que pueda definir y especificar que alguien o algo sea una cosa o la otra. Lejos de asegurar, entonces, como afirman ciertas posturas, «hombre» y «mujer» como lo que primero se puede apreciar, con certeza y facilidad; lo que trata de hacer Freud, sobre todo, bajo el prisma ofrecido por Kofman, es poner de manifiesto que se apoya en lo común, lo convencional, en el uso habitual; si bien no hay nada más que lo que se ha consolidado como «sentido común» para venir a dar garantías. Esto, expresado de otra manera, comporta considerar el «sentido común» como la valoración tradicional dominante, que se ha perpetuado a lo largo del tiempo. Freud somete a examen la ciencia anatómica, sobre la cual se alzaría la legitimidad supuesta —defensiva— del sentido común, problematizando las nociones de «masculino» y «femenino», a la vez que sostiene que no se puede defender la pureza o clara distinción entre *los* sexos, entre los *dos* sexos, como sostiene Kofman. Nos parece relevante pararnos un momento aquí dado que será la propia Kofman la que vuelva problemático este número de sexos, *dos*, aunque nuestra autora no dé pistas acerca de esto, el leve indicio que suponen el uso de las cursivas en él, denota que algo pasa con este «dos» entrecomillado<sup>114</sup>, pues, si hay complejidad y equivocidad y no garantía ni seguridad, más allá de la brindada por lo cotidiano, tampoco estamos en disposición de afirmar que sean dos. Tal vez, sí podamos afirmar que no solo hay una sexualidad, pero no que tengan que ser necesariamente dos, dado que, si las hay, tal vez sean tantas como destinos de pulsión o como tantos sujetos del inconsciente haya. Luego, en Kofman por «equívoco», «doble», «dos», «ambivalente», hemos de escuchar los ecos de la pluralidad, de lo infinito<sup>115</sup>.

Ante la confusión e imposibilidad de delimitar en el individuo lo que en él hay de masculino y de femenino, la ciencia aparece como el recurso auxiliar para dirimir la cuestión. Así, nos propone que masculino remite al espermatozoide y lo femenino al óvulo, según sus leyes. Con todo, a pesar de que la ciencia ofrezca este tipo de cobijos a Freud, en la interpretación que hace Kofman de ello, este recurso aparece como una puesta en cuestión de lo que se determina desde la biología como «masculino» vinculado con la «actividad», cuyo modelo lo encontraríamos en el espermatozoide que en el momento de la fecundación parece que tiene un papel activo, mientras que se ha establecido la noción de «femenino»

<sup>113</sup> *El enigma de la mujer*, p. 124.

<sup>114</sup> Cf. *ib.*, p. 123.

<sup>115</sup> En este punto rescatamos las palabras de Luisa Posada Kubissa: «Kofman reclama no una igualdad de los dos sexos, sino la existencia de una pluralidad de diferencias que van más allá y no se dejan reducir al sistema binario de género-sexo. Haciendo gala de un pensamiento que no le resultaría ajeno a Judith Butler o a la teoría *queer*», *¿Quién hay en el espejo?*, Madrid: Cátedra, 2019, p. 84.

como «pasividad», cuyo modelo paradigmático será el óvulo. Este vínculo entre femenino y pasividad tomando como referencia el papel del óvulo, se está poniendo seriamente en duda con recientes estudios que proponen que este gameto no es el paradigma de la pasividad, ya que, por ejemplo, logra discriminar entre gametos masculinos según su carga genética. Por ello, según las nuevas interpretaciones de los primeros momentos de la fecundación, no se trata solo del trabajo activo del espermatozoide mientras que el óvulo tiene un papel pasivo y reactivo, sino que se trata de una cuestión en la que ambos gametos colaboran<sup>116</sup>. Kofman revela algo más, a saber, que, en este recurso a la ciencia, «en lugar de buscar certeza y decisión, Freud recurre aquí a la ciencia con el objeto de hacer estallar las pseudo-certezas de la opinión común y ponerlas en un aprieto»<sup>117</sup>, sospecha que recae sobre el hecho de que Freud continúa su investigación y no asume sin más las determinaciones de la biología. Aunque Kofman no niega que Freud conserve resonancias tradicionales en las palabras «femenino» y «masculino», pues aún en su intento de resignificar, al relacionar lo masculino con lo activo y lo femenino con lo pasivo, sigue siendo susceptible de la misma crítica.

Indagar más al respecto, intentar volver claros y distintos los límites entre lo masculino o femenino lejos de referencias empíricas directas, cuestionar el sentido común en este punto por parte de Freud supone el intento de hacer tambalear las categorías masculino-femenino, los conceptos de hombre y de mujer, y al mezclarlos en su pretendida bisexualidad, establecer una confusión razonable: «el individuo no es ni masculino ni femenino, sino en proporciones variables, las dos cosas a la vez, está dotado de una sexualidad equívoca [infinita, plural], doble»<sup>118</sup>. Al tener esto en consideración, la bisexualidad de la que habla Freud emerge como explosión de una única sexualidad o de un único sentido de lo sexual que problematiza y pone en cuestión todo lo que se ha puesto al resguardo del sentido común. Entonces, la relación entre masculino y femenino no se basa en una relación de oposición entre elementos, sino en una relación de *grados, cantidades* —lo paradójico es que no serán exactamente medibles—: será una diferencia cuantitativa, que varía en cada individuo, hablando de proporciones y no de determinaciones absolutas. Pese a reconocer esta ambivalencia en lo sexual, no se puede negar —Kofman tampoco lo hará— que en otros textos la bisexualidad será prácticamente una característica de la mujer, dado que, cuando aparece, estará vinculada a casos de mujeres. Por ello, podría detectarse cierto silencio alrededor de la bisexualidad en los hombres y, por extensión, del propio Freud, como sosteníamos al comienzo de este apartado. El recurso a la anatomía también

---

<sup>116</sup> A nuestro pesar, este no será el momento de plantear esta cuestión, aunque aprovechamos este apunte para señalar que pensadoras y pensadores de todo el mundo tratan de hacer caer las miradas filisteas, las construcciones incuestionables, incluso en la ciencia. Para profundizar en estas cuestiones sobre el papel del espermatozoide y del óvulo como células reproductivas en «colaboración», recomendamos la lectura del artículo de la antropóloga Emily Martin, «The egg and the Sperm: How Science Has Constructed a Romance Base on Stereotypical Male –Female Roles» [en línea]. *Signs*, vol. 16, n°3, primavera de 1991, Chicago Press, pp. 485–501. [Consulta: 11/11/2018] Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/3174586>. Con respecto a una perspectiva estrictamente científica remitimos también a: Gerald Schatten y Heide Schetten, «The Energetic Egg» [en línea], *The Sciences*, n°23 (5), septiembre/octubre 1983. pp. 28–34. [Consulta: 11/11/2018]. Disponible en: <http://thetarrytownmeetings.org/sites/default/files/Schatten%20Energetic%20Egg%201983.pdf> y Joseph H. Nadeau, «Do Gametes WOO? Evidence for Their Nonrandom Union at Fertilization» [en línea], *Genetics*, 207, 2, octubre 2017, pp. 369–387. [consulta: 12/11/2018]. Disponible en: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5629312/pdf/369.pdf>

<sup>117</sup> *El enigma de la mujer*, p. 129.

<sup>118</sup> *Ib.*, p. 126.

podría dar cuenta aquí de la bisexualidad como rasgo (más) específico en la mujer, dado que, hasta la aparición de caracteres secundarios sexuales sin mayores inspecciones, la niña puede pasar por un niño, pues en nuestra constelación social el cuerpo del prepúber —es decir, sin la aparición de las características secundarias sexuales, se considera *como el del niño*, sin más diferencias anatómicas que los genitales—. Serán los desarrollos de los caracteres secundarios sexuales los que permitirán la determinación de la apariencia tomando como referencia la anatomía. Por consiguiente, el hombre, con pene, desde niño ha pertenecido a lo masculino anatómico, mientras que la mujer, sin pene, en un tiempo, por su anatomía, permaneció en una especie de limbo sexual llamado bisexualidad. Por ello, de manera burda, podríamos decir que la niña pasa parte de su infancia en cierto hermafroditismo *aparente*, en cierta *bisexualidad*, no definida aún.

### 11.8. Defensa de la bisexualidad

Para comenzar a indagar sobre este concepto en la obra de Freud y, por extensión, en el texto de Kofman, acudamos a citas que nos parecen claves para situar la cuestión. En *Tres ensayos de teoría sexual* de 1905, leemos:

[...] se ha recurrido, para explicar la posibilidad de una inversión sexual, a una serie de ideas que contienen un nuevo disenso con la opinión popular. Para esta, un ser humano es hombre o es mujer. Pero la ciencia conoce casos en que los caracteres sexuales aparecen borrosos y por tanto resulta difícil determinar el sexo; en primer lugar, en el campo anatómico. Los genitales de estas personas reúnen caracteres masculinos y femeninos (hermafroditismo). En casos raros, las dos clases de aparato sexual coexisten plenamente desarrolladas (hermafroditismo verdadero), pero, en la mayoría, ambas están atrofiadas. Ahora bien, lo notable de estas anomalías es que facilitan inesperadamente la comprensión de la formación normal. En efecto, cierto grado de hermafroditismo anatómico es la norma: en ningún individuo masculino o femenino de conformación normal se echan de menos las huellas del aparato del otro sexo; o bien han perdurado carentes de función, como unos órganos rudimentarios, o bien se han modificado para formar sobre sí otras funciones<sup>119</sup>.

Si recurrimos, entonces, a la ciencia se complica la creencia que en nombre del sentido común divide a la humanidad en el grupo «hombre» y en el grupo «mujer». La anatomía expone que hay individuos cuyos caracteres sexuales no permiten la clara pertenencia a un grupo u otro. Hecho del que se sirve Freud para afirmar que la norma sería una suerte de hermafroditismo anatómico. Sin embargo, Freud mismo reconoce que «Sustituir el problema psicológico por el anatómico es tan ocioso como injustificado»<sup>120</sup>. En *Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina* de 1920 encontramos el siguiente fragmento:

[...] en los dos sexos *la medida del hermafroditismo físico es en alto grado independiente de la del psíquico*. Como restricción de ambos enunciados debe agregarse que esa independencia es más nítida en el hombre que en la mujer, en quien la impronta corporal y la anímica del carácter sexual opuesto coinciden más regularmente<sup>121</sup>.

En la mujer, según lo expuesto, sería más clara la dependencia entre el hermafroditismo físico y psíquico. Retomando la cuestión de los «dos» sexos que señalaba Kofman, diremos que la cuestión de la sexualidad doble, múltiple o plural aparece cifrada aquí en la diferencia que supone el hecho de que el hombre tenga una zona genital clara,

<sup>119</sup> O. C. Vol. VII, pp. 128-129.

<sup>120</sup> *Ib.*, p. 130.

<sup>121</sup> O. C. Vol. XVIII, p. 147.

que predomina y que, en este sentido, resignifica el resto de zonas erógenas; frente a ello, habrá otra(s). En la mujer, la cuestión se vuelve enormemente compleja, como reconoce el propio Freud. Se complica, dado que posee dos zonas genitales que determinarán su posición psíquica, a saber, el clítoris y la vagina. Durante el desarrollo psicosexual de la niña, para llegar a una feminidad lograda —como sabemos uno de los tres destinos que propone Freud— habrá de renunciar al primero en pro de la segunda, cambiar una zona por la otra. La primera zona, el clítoris es de *corte masculino*. La atención a ese pequeño pene de las mujeres *deberá* ir virando hacia la vagina, de *corte femenino* —afirmación que asume, de nuevo aquí, acepciones para masculino y femenino que pensábamos que habían quedado al margen, como la vinculación entre femenino y pasividad o masculino y actividad<sup>122</sup>—. Al respecto de este cambio y el primado de una zona genital u otra leemos, de nuevo en *Tres ensayos de teoría sexual* que, en la pubertad, tanto en hombres como en mujeres aparecerá una:

[...] nueva meta sexual; para alcanzarla, todas las pulsiones parciales cooperan, al par que las zonas erógenas se subordinan al primado de la zona genital. Puesto que la nueva meta sexual asigna a los dos sexos funciones muy diferentes, su desarrollo sexual se separa mucho en lo sucesivo. El del hombre es el más consecuente, y también el más accesible a nuestra comprensión, mientras que en la mujer se presenta hasta una suerte de involución<sup>123</sup>.

Freud ya sabe que sin el aval de la biología no habría manera de hablar con algo de claridad sin caer en la singularidad más absoluta que supone cada ser-sexuado. Por ello, logra encontrar cierto refugio en el fin biológico de la sexualidad. Una de las características de este cambio está caracterizada por «una nueva oleada de represión, que afecta justamente a la sexualidad del clítoris»<sup>124</sup>. Una sexualidad que es *esencial* en la genitalidad infantil, de carácter masculino, fálico; a la que se habrá de renunciar para poder acceder a una sexualidad distinta de la fálica —es decir la regida por su órgano fálico, el clítoris—:

Lo esencial, vale decir, lo que precede a la genitalidad en la infancia, tiene que desenvolverse en la mujer en torno del clítoris. La vida sexual de la mujer se descompone por regla general en dos fases, de las cuales la primera tiene carácter masculino; solo la segunda es la específicamente femenina. Por tanto, en el desarrollo femenino hay un proceso de transporte de una fase a la otra, que carece de análogo en el varón. Otra complicación nace de que la función del clítoris viril se continúa en la posterior vida sexual de la mujer de una manera muy cambiante y que por cierto no se ha comprendido satisfactoriamente. Desde luego, no sabemos cuál es la base biológica de estas particularidades de la mujer; menos todavía podemos atribuirles un propósito teleológico<sup>125</sup>.

Es aquí donde se quiebra toda analogía posible en el desarrollo de varoncito y niña, pues el niño al tener solo una zona genital rectora no habrá de cambiar ni renunciar a parte de su sexualidad. Es la que es. En el caso de la niña, serán las que son, lo que supone desde el comienzo la ambivalencia, al menos en tanto que zona rectora. Por lo que, podemos extraer de aquí que la bisexualidad se da en el origen en ambos, si bien es más intensa o pronunciada en el caso de la niña a causa de su ambivalencia particular, relacionada con sus dos zonas erógenas (una de corte masculino y otra de corte femenino, desde este punto, no sabríamos suponer en el niño varón la bisexualidad). Por otro lado, hemos de resaltar que se trata de una bisexualidad que se fija a partir del modelo masculino —entendido como

---

<sup>122</sup> Cf. *El enigma de la mujer*, pp. 168-169, para profundizar en ello Kofman realiza un recorrido de la problemática en los textos freudianos al respecto de la oposición masculino/femenino.

<sup>123</sup> «Tres ensayos de teoría sexual», p. 189.

<sup>124</sup> *Ib.*, p. 201.

<sup>125</sup> «Sobre la sexualidad femenina», p. 230.

fálico—, que la niña adoptaría en sus primeros años de desarrollo y que retornaría con más o menos frecuencia en su vida adulta. Lo enigmático sobreviene aquí, como si estuviéramos frente a un encantamiento mágico, pues de repente lo que estaba allí desaparece, quedando oculto, bajo represión:

La afirmación de la bisexualidad confirma entonces la predominancia originaria de lo masculino (en los dos sexos). Se vuelve enigmático entonces —y este es el enigma de la mujer— el proceso mediante el cual se convierte en mujer una pequeña niña que ha sido primeramente un varón<sup>126</sup>.

Por lo que esa diferencia de grado entre lo masculino y lo femenino se resuelve ahora como una diferencia esencial que enfrenta dos regiones divididas por el umbral del cambio de zona erógena de la niña. Sin embargo, si conseguimos mantenernos en la tesis de las proporciones en lo sexual de lo masculino y de lo femenino, tampoco salen mejor parados aquellos individuos que tienen *más* de femenino que de masculino, dado que esto último sigue siendo lo definitorio, gracias a lo cual se establece una jerarquía, en cuya cúspide estaría el grado más alto de masculinidad o de predominio de la zona genital a la que tiene que renunciar la niña. De nuevo aparece aquí el lugar privilegiado del pene en lo anatómico, y el falo, en lo simbólico, ordenando todo aquello que podemos designar tras lo expuesto como la «equivocidad sexual».

Para Kofman es claro que, en estos desarrollos, «la naturaleza juega siempre en contra de la mujer»<sup>127</sup>. Será, tal vez, porque solo se considera la naturaleza desde una perspectiva que roza lo cientificista, pasando por la observación para avalar diferencias metafísico-morales, aun reconociendo que la ciencia no descifrará el enigma, cayendo en cierta aporía. Estamos ante una perspectiva que aborda el objeto desde lo masculino, por sujetos que al construir teorías normativizan, pues, al establecer valoraciones, se mide, es decir, se toman medidas, sobre las cuales se sustentan conceptos morales como bueno-malo, correcto-incorreto. Tendremos oportunidad de retomar este punto con respecto del caso del padre del positivismo Auguste Comte, que recurriendo al método científico trata de afianzar y garantizar las creencias metafísicas y teológicas, sobre todo, con respecto a la aberración en la que puede llegar a convertirse la mujer<sup>128</sup>.

### **11.9. Mujeres inaccesibles: lo indeseable de la deseada**

Para Freud caben dos tipos de amor<sup>129</sup>, a saber: el masculino, caracterizado por la sobreinversión del objeto amado, que conlleva vaciar su yo de libido, y el femenino, que será el que alimente al yo de libido en vez de empobrecerlo, en perjuicio del objeto de amor, que no será sobreinvertido libidinalmente. Este planteamiento podría llevarnos a pensar que el segundo tipo, en cuanto a lo libidinal, fortalece al yo, mientras que el tipo masculino lo empobrecería. Este amor de tipo femenino podría ser el de «la mujer que se basta a sí misma» de Kofman, pero aún habremos de aguardar unas líneas para saber si podemos mantener esta afirmación.

---

<sup>126</sup> *El enigma de la mujer*, p. 128.

<sup>127</sup> *Ib.*, p. 128.

<sup>128</sup> Veremos con detenimiento esta cuestión en el capítulo dedicado a *Aberrations*, pp.489 y ss.

<sup>129</sup> Cf. «Introducción al narcisismo», *O. C.* Vol. XIV.

Siguiendo a Freud, a través de lo que Kofman expone en este texto, podríamos considerar el tipo de amor femenino como un mecanismo de defensa dada la situación cultural que obliga a matrimonios indeseables, que constriñen a tomar por marido a hombres no amados<sup>130</sup> —es evidente aquí que el amor de tipo femenino se daría en las mujeres, pues suponemos que ellas eran las obligadas a casarse con hombres, sabemos que habrá que esperar unas cuantas décadas para que esto se pueda tambalear—. Este mecanismo, entonces, parece estar destinado a proporcionar una suerte de compensación en ella, un tipo de «complacencia consigo misma que la resarce»<sup>131</sup>. Así pues, se aman a sí mismas a través del amor del otro y alimentan su propia libido con este amor. A pesar de ello, afirmar que esta mujer se basta a sí misma, decir que se resarce de la opresión cultural conformándose con lograr amarse a sí misma es tramposo, pues el amor del otro juega un papel fundamental en este mecanismo. Con esto, la denuncia de Kofman toma de nuevo fuerza, pues esta mujer, que ama según el amor de tipo femenino, necesita ser amada por otro para amarse a sí misma, lo que conlleva mantener y consolidar la posición de las mujeres dependientes de otro. Aquí encontramos otra vez una mujer cuya mirada ha de estar posada en lo que tiene el otro, en este caso su amor, *lo que tiene y ella quiere*. Por otro lado, este tipo de amor femenino, que no deja de ser un mecanismo de defensa para soportar una intolerable opresión —quizá como aquella que manifestaban sufrir algunas de las mujeres del diván de Freud—, y el tipo de amor masculino cumplen una función esencial en el desarrollo civilizatorio, pues, por medio de la consolidación del matrimonio y de la familia se permite y se facilita el avance de la sociedad. Idea por otra parte, de corte parecido al planteamiento positivista, como tendremos oportunidad de ver en el análisis dedicado a las aberraciones de Comte.

Esta tramposa y supuesta autosuficiencia de una mujer que uno no alcanzaría nunca con su amor, la envuelve de un encanto irresistible y particular. Una mujer, comparada con un felino, tentadora, atractiva, seductora, para aquellos que se despojan de su amor propio y lo vuelcan en sus objetos amados, alimentando su suficiencia, su inaccesibilidad, su aparente independencia e indiferencia. Una inaccesibilidad que se transmuta en una distancia insalvable, tras la cual, el hombre enamorado suspira desbocado, que quiere llegar hasta ella, sin lograrlo. A propósito del análisis que veremos de la figura de *Sylvie* de Nerval y del análisis que ya vimos de *El retrato de Dorian Gray* con respecto a la figura de Sibyl<sup>132</sup> vemos la manera en la que Kofman aborda esta distancia protectora que coloca a la mujer fuera del alcance del hombre<sup>133</sup>. Justamente, porque nuestra autora pone el foco de atención sobre el «poner a distancia» en relación con un mecanismo defensivo en el que la verdadera satisfacción del amante se halla en mantener esa distancia.

Retomando lo tramposo del asunto, diremos que tiene que ver con la supuesta independencia de la mujer, su *bastarse a sí misma*, que la lleva a buscar el amor solo porque desea ser amada, lo que le brinda la oportunidad de alimentar, de esta manera, su narcisismo. Se trata, entonces, de una simulación, de una impostura, de un fingimiento que no hace más que alimentar el enigma, su aura criminal. Un disimulo, pudoroso cubrimiento,

---

<sup>130</sup> *Ib.*, p. 85.

<sup>131</sup> *Íd.*

<sup>132</sup> *Supra*, pp. 329-332.

<sup>133</sup> *Infra*, pp. 515-522.



a través de su coquetería, belleza o seducción, mediante la que conquistaría a los hombres<sup>134</sup>. Por ello, la mujer utilizaría la coquetería como estrategia de disimulo, para hacerse desear por los otros. La mujer que se basta a sí misma pasa a ser un ser desvalido que no cuenta más que con el arte de la seducción para lograr hacerse con lo que ella no tiene, en este caso, la capacidad de amarse independientemente del hombre. En virtud de estos dos tipos establecidos de amor, tanto mujeres como hombres estarían vinculados o condenados a alimentarse libidinalmente los unos gracias a las otras y viceversa.

En otro orden de ideas, el carácter enigmático de la mujer viene marcado por su diferencia, pues sus genitales no son como los del hombre y, además, la naturaleza los oculta. Ahora bien, a partir de esta lectura de la mujer narcisista que se ama a sí misma, encontramos una diferencia en cuanto a la dinámica de la libido y a su posición libidinal y no entra en juego la diferencia sexual, sino la de su posición libidinal. Podríamos pensar que esa *tendencia* a sobreinvertirse de amor es, precisamente, porque no tiene y necesita que otro se lo dé. Será importante este detalle, porque lo que sostiene nuestra autora es que aquí se da un conato para pensar lo femenino y a las mujeres de otra manera. Un camino que Freud no seguirá. Sin embargo, este planteamiento sobre la diferencia de dinámicas libidinales permite a Kofman lanzar su apuesta, por lo que sostiene que:

[...] ya no se trataría de que ella envidie al hombre por su pene, sino que él la envidiaría por su posición libidinal inasequible, por haber sabido guardar en reserva su narcisismo, en tanto que el hombre —podemos preguntarnos por qué— se ha empobrecido, se ha vaciado de ese narcisismo originario en beneficio del objeto amado<sup>135</sup>.

Kofman, como vemos, da la vuelta, invierte los supuestos mecanismos defensivos. De aquí que la envidia del pene que padece la mujer se transmute en una envidia de la posición libidinal fuerte<sup>136</sup>, del no empobrecimiento. En este sentido, podríamos afirmar que tanto la tendencia al pudor como el vello púbico de la mujer no son para su *propio* ocultamiento, algo que sirviera a ocultar la inferioridad, la falta, y, por consiguiente, serían *impropios* —no de ella—; sino muy al contrario, estarían al servicio del hombre, dado el horror que suponen los genitales desnudos de la mujer. Un mecanismo fetichista, defensivo ante la angustia de castración. Desde tal planteamiento, la envidia surge como proyección de la propia impotencia, pero no cifrada en la diferencia genital, sino en la libidinal, que lleva a aquel que ama según el tipo masculino a la insatisfacción de amar a una mujer que solo quiere ser amada y amarse a sí misma. La insatisfacción ahora caería del lado del amante, frustrado siempre en su deseo al no poder *poseer* a esa mujer enigmática e inaccesible, inalcanzable en su reserva de amor propio, en su reserva libidinal que no pierde, que no la abandona, como si «el verdadero objeto del deseo de todo hombre fuera del narcisismo intacto ya perdido»<sup>137</sup>.

<sup>134</sup> Kofman a través de la lectura de René Girard, que sostiene que Freud se dejó «entrampar» por las mujeres, que no puede existir una mujer autosuficiente o independiente, sino que mimetiza el deseo, lo copia, a través de mantener la apariencia de que se desea para suscitar el deseo del otro, pero no es sino a través de este deseo del otro que ella puede amarse. Lectura que critica minuciosamente Kofman en *El enigma de la mujer*, pp. 77–80.

<sup>135</sup> *El enigma de la mujer*, p. 66.

<sup>136</sup> Sobre la envidia por la posición libidinal fuerte, Cf. «Introducción al narcisismo», O. C. Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, p. 86.

<sup>137</sup> *El enigma de la mujer*, p. 74.

Recordemos un detalle que hemos pasado por alto, al que Kofman dedicará una profunda reflexión, pues Freud compara a esta mujer narcisista con los felinos y con los niños, dado que se mantiene en la etapa de narcisismo primario. Esta comparación permite a la filósofa establecer un acercamiento con la mujer afirmativa de Nietzsche. En una nota al pie se cuida de exponer las reservas a aceptar «afirmativa» y «narcisista» como términos análogos y tiene en cuenta que «narcisismo», tal como lo plantea Freud, no puede ser considerado como algo libre de reactividad o resentimiento, luego no permite la superposición del adjetivo nietzscheano al freudiano. Por otro lado, el amor basado en el narcisismo no implica la superación de sí ni de lo reactivo, de la moral o de la servidumbre. Por tanto, en este punto, no tendría nada en común con la afirmación nietzscheana, como apunta Kofman. Sin embargo, seguirá esta vía. Freud, en *Introducción al narcisismo*, no ha relacionado aún la pulsión de muerte —que aparecerá en 1920 de manera manifiesta, seis años más tarde de aquella publicación— con el narcisismo, por lo que concedamos a Kofman el beneplácito por unos momentos, a fin de lograr ver qué sale a la luz si consideramos cierta posibilidad de conciliación entre ambos adjetivos. Kofman sostiene que:

Encontramos, efectivamente, en múltiples textos de Nietzsche la comparación de la mujer con el gato, por las mismas razones que Freud: el gato es un animal independiente, despreocupado del hombre, esencialmente afirmativo, un animal dionisiaco como los tigres y las panteras<sup>138</sup>.

El felino aparece figurado como un animal que ni pierde su voluptuosidad ni pierde su fuerza frente a otro. Así, Nietzsche, cifra el temor que causa la mujer en su ligereza felina y sitúa ahí la causa de su respeto (en todas las resonancias del término), así leemos:

Lo que en la mujer infunde respeto y no pocas veces miedo es su *naturaleza*, que es «más natural» que la del hombre, su untuosidad genuinamente astuta y felina, su garra de tigresa bajo el guante, su ingenuidad en el egoísmo, su carácter indómito y su íntimo salvajismo, lo inaprensible, vasto y errático de sus deseos y virtudes... Lo que, pese a todo el miedo, nos suscita compasión en esta bella y peligrosa gata «mujer» es que parece más doliente, más vulnerable, parece estar más necesitada de amor y más condenada al desengaño que cualquier otro animal. Miedo y compasión: con estos sentimientos se ha plantado hasta ahora el hombre delante de la mujer<sup>139</sup>.

Este texto de Nietzsche merece una atención particular, pues en él brotan lecturas ambivalentes y por ello muy ricas, para perfilar nuestro cometido en este apartado: «En definitiva, la mujer pierde el pudor. Añadamos de inmediato que también pierde el buen gusto. Ella desaprende a *temer* al hombre: pero una mujer que “desaprende el temer” entrega sus instintos más femeninos»<sup>140</sup>. En una primera lectura, nos preguntamos en estado de indignación sobre el *temer* al hombre, ¿acaso hay que temer al hombre? ¿y por qué este olvidar el temor, que podemos pensar como ganar seguridad, confianza, poder; supone perder lo más femenino? La mujer que pierde su pudor es aquella que abre la boca y su sexo, la que lo exhibe; lo que, por otro lado, no conlleva sino hacer patente su falta de buen gusto. Si hace esto es por olvido del temor al hombre, el cual, según el texto de Nietzsche, habría mantenido la separación entre unos y otras. Quizá la mujer que se olvide de temer se olvida de los instintos femeninos, pero: ¿para quién? ¿Al gato se le pregunta, o yendo más lejos, le interesa acaso al gato su «felinidad»? Sigamos nuestra lectura:

---

<sup>138</sup> *Ib.*, p. 68.

<sup>139</sup> Friedrich Nietzsche. «Más allá del bien y del mal», §239, p. 397.

<sup>140</sup> *Ib.*, p. 395.

Que la mujer se atreva a salir, cuando lo que infunde miedo en el hombre, digámoslo mejor, cuando el *hombre* dentro del hombre ya no quiere ser valorado ni cultivado, es algo natural, también algo comprensible; lo que resulta más difícil de comprender es que justamente con eso — la mujer degenera<sup>141</sup>.

Es lógico que, si el hombre no inspira temor, porque ya no cultiva la rivalidad sino la igualdad y coloca a la mujer, que olvida y pierde su pudor y buen gusto, a su nivel, la mujer acceda a quedarse a ese nivel, acceda a acabar la guerra entre los sexos, con la tensión, con la *diferencia*. No obstante, esto mismo, la degenera: el entrar en esta nueva manera, disposición o actitud, en la que no hay rivalidad, le hace perder sus instintos más femeninos, la rebaja, le hace perderse. ¿Pero por qué? ¿por qué se pierde y se degenera?

Allí donde el espíritu industrial ha triunfado sobre el espíritu militar y aristocrático, la mujer aspira ahora a la independencia económica y jurídica de un dependiente de comercio: «la mujer como dependiente de comercio», se lee en el portal de la sociedad moderna que se está construyendo. En la medida en que se apodera así de nuevos derechos y aspira a convertirse en «amo y señor» y escribe sobre sus banderas y banderitas las palabras «progreso» de la mujer, tiene lugar, con terrible claridad, lo contrario: *la mujer retrocede*<sup>142</sup>.

La mujer en esta igualdad enfermará tanto como el hombre europeo al pretender ser «amo y señor» siendo dependiente de comercio: cambiará su esclavitud por otra, dependiente de otro, asalariada, subordinada, maquina, repetitiva, *gris*, lo que implica el debilitamiento de la fuerza, del instinto femenino; se transformará en un *hombre europeo* enfermo, perdiendo sus instintos femeninos, perderá su fuerza.

Hay *estupidez* en este movimiento, una estupidez casi masculina [...] trabajar, con virtuoso descaro, contra la creencia masculina de un ideal *oculto* y radicalmente distinto en la mujer, de algo eterna y necesariamente femenino; disuadir al hombre, de manera vehemente y locuaz, de que la mujer tendría que ser mantenida, alimentada, protegida y cuidada como un animal de compañía muy delicado, extrañamente salvaje y a menudo placentero, ir a la búsqueda, con torpeza e indignación, de todas las formas de esclavitud y servilismo que la mujer ha conocido y sigue conociendo en el orden social vigente hasta hoy (como si la esclavitud fuese un contraargumento y no más bien la condición de toda cultura superior, de toda elevación de la cultura): —¿qué significa todo eso sino la desintegración de los instintos femeninos, una desfeminización?<sup>143</sup>.

La degradación, el perder el instinto de las mujeres es *imitar* al «hombre» europeo, la «virilidad» europea<sup>144</sup>. En esta imitación se la esteriliza, es decir, se impide y bloquea su fecundidad, su poder de creación. El hombre europeo, a su vez, en pos de cierto ideal que reposa sobre el «eterno femenino» la guarda y la protege —para guardarse mejor de ella— colocando y buscando algo oculto en ella. Con respecto a la esclavitud como infinito desplazamiento de la civilización, diremos que sustituir una sumisión por otra en cualquier caso es extenderla y mantenerla, o sea, anular el enfrentamiento de fuerzas, rebajar la tensión al mínimo. Perder el miedo, el temor, sería volverse sumiso, un oficinista gris, un dependiente de comercio, lo que implica deponer la potencia y la voluptuosidad. Nietzsche también utiliza la metáfora de la mujer como criminal, en tanto que nada de lo que dice es verdadero, atravesada por su escepticismo y por su falta de interés por la verdad, lo que pone al pudor al servicio de la coartada para callar y mantenerse a salvo. No obstante, esta

<sup>141</sup> *Ib.*, p. 396.

<sup>142</sup> *Íd.*

<sup>143</sup> *Íd.*

<sup>144</sup> Virilidad en Nietzsche, no tiene más de varonil que de femenino, al funcionar en sus textos como la metáfora, la imagen, la figura de la fuerza afirmativa, para distinguirla de la virilidad europea, diremos virilidad afirmativa.

mujer felina solo es *un tipo de mujer*, y es aquí donde reside la fuerza de la lectura de Kofman, un tipo fantaseado por los hombres como el eterno femenino, como la «esencia» de la mujer, a través del fetichismo y de la proyección de la pérdida libidinal que hiere su narcisismo.

Estas mujeres inaccesibles, indiferentes al amor de un hombre, no serán frías a *todo hombre*. Su fortaleza será asediada sin éxito por sus amantes, pero habrá uno que pueda encaminar a estas mujeres hacia el *pleno amor de objeto*, a saber, *su varoncito*. Una de las consecuencias que se pueden extraer del texto de Freud es que el amor objetual —tipo masculino— es el bueno; al resultar el narcisista un espejismo, un engaño vampírico que se alimenta de los otros. Así, escribe Freud:

Aun para las mujeres narcisistas, las que permanecen frías hacia el hombre, hay un camino que lleva al pleno amor de objeto. En el hijo que dan a luz se les enfrenta una parte de su cuerpo propio como un objeto extraño al que ahora pueden brindar, desde el narcisismo, el pleno amor de objeto<sup>145</sup>.

Aquí se brinda la posibilidad, la solución, para que la mirada de la mujer vire hacia un varoncito prometido, un otro al que amará como extensión *de su propio cuerpo*. Así, el supuesto egoísmo del narcisismo de las mujeres inaccesibles —deseadas, pero indeseables—, tanto si son voluptuosas como un gato o inocentes como un niño, encontraría su solución en la reciprocidad amorosa, negada al amante, pero posibilitada por su hijo, único amor posible para este tipo de mujer. Sin embargo, esto, nos parece presuponer mucho. En esta dirección, Kofman pregunta: «¿En nombre de qué el narcisismo de la mujer podría rebajarla? ¿En nombre de qué, sino de una cierta ética que identifica el narcisismo con un egoísmo que debe ser superado, y no solo porque sería la fijación o regresión a un estado libidinal infantil?»<sup>146</sup>.

Desde aquí, retomar la lectura del texto citado de Nietzsche y hablar de «tipos de mujer» en sentido nietzscheano, facilita la multiplicación de las lecturas y figuraciones. Por ello, con Kofman sostenemos que sabemos que, tras las fuerzas reactivas, negadoras de vida, de la moral, podemos encontrar otras desde las cuales se podría revalorizar, reconstruir *otra* figuración sobre las mujeres. El hombre europeo, como hemos visto, en virtud de *su* moral contamina y coloniza a la mujer; la cual, si depone sus fuerzas, se volvería sumisa, mimetizándose con él, perdiendo su poder, su poderío particular; poder que, como destacan tanto Freud como Nietzsche, causa fascinación. Con respecto a este desarrollo, que imposibilitaría la figuración de la mujer gata freudiana con la mujer gata nietzscheana, Kofman propone retornar al texto de *Introducción al narcisismo*, puesto que:

Freud en este texto piensa a la mujer *precisamente de manera muy distinta a una coqueta*: si no completamente como afirmativa o dionisiaca, al menos como escapando al resentimiento, a la envidia del pene, a la histeria, a la necesidad del deseo del hombre para complacerse, desearse a sí misma. Como una mujer que no tiene necesidad de mentiras ni de estrategias de coqueta para encantar al hombre: el enigma de la mujer, por una vez, puede ser pensado sin las categorías de la apariencia, del velo, del fetichismo y de la castración<sup>147</sup>.

Que una mujer no necesite engañar ni coquetear para cubrirse de un aura de inaccesibilidad, implica que ella es *indiferente* hacia el deseo del hombre, no es permeable

---

<sup>145</sup> «Introducción al narcisismo», p. 86.

<sup>146</sup> *Ib.*, p. 71.

<sup>147</sup> *El enigma de la mujer*, p. 76.

a él. Esta autosuficiencia felina, interpretada como no regida por la lógica fálica, permite la aparición en escena de una mujer que «exhibe su llaneza, o mejor aún la belleza de sus senos»<sup>148</sup>. Que utilice Kofman aquí la imagen de los senos, nutricios en el momento más débil y de mayor desamparo en nuestra especie, no es baladí, ya que trata de invertir su rasgo tradicional, puesto al servicio de la especie, mediante la exhibición de su *superficie*, sin estratagemas, ni servicios más allá de la mera mostración, sin velo, sin trampantojo, sin fondo y sin profundidad. Sin secreto que sacar a la luz, sin más inconsciente que el de la superficie, el de la piel, el de la palabra, el del límite. Cuando una mujer destapa, desvela sus senos, no hay que excavar ni hurgar en las profundidades, no tiene que abrir ni su boca ni su sexo.

Kofman, de esta manera, se hace cargo de un *tipo* distinto de mujer dando la vuelta a los rasgos convencionales y dibuja una mujer-*diferencia*, no una mujer diferente del hombre o de cualquier otro ente, sino una mujer como alteridad radical, lo que supone asumir una lógica que no pasa por el falo. Esta mujer, cercana a lo dionisiaco en la figuración de Kofman, es una mujer que se afirma mostrando su superficie, sus senos, que escapa de las fuerzas reactivas, mortificadoras, de las que, como síntoma privilegiado entendemos la envidia del pene. En relación con lo expuesto, Kofman alude a la figura de la diosa egipcia Mut, divinidad materna con cabeza de buitre, aunque Freud también explícita que pudiera tener varias cabezas, de las cuales, al menos una sería de buitre<sup>149</sup>. Freud relaciona la maternidad y la figura del buitre puesto que los antiguos egipcios tenían la creencia de que solo existían hembras de este tipo de ave, que eran fecundadas por el viento. Esta diosa era representada, además de con cabeza de buitre, representación de la maternidad, con un falo erecto que mostraba junto con sus senos. Entonces, lo distintivo en ella, no sería el miembro viril, que aparece, sino lo que no aparece en los otros —cierto exceso—: sus senos, su relación con la maternidad en relación con el ciclo de la vida, que, necesariamente, implica también a la muerte). Por otra parte, será la representación de la madre no castrada, cuya diferencia radicaría en sus pechos. En consecuencia, Kofman, entre las líneas de Freud encuentra una tipología de mujer que escapa o que puede escapar de las fuerzas reactivas. Sin embargo, lo relevante aquí no es solo esto, sino lo que *le pasa a* Freud con este tipo, del cual parece huir, escapar. Este movimiento disuasorio despierta las sospechas de nuestra autora, pues en 1914, en *Introducción al narcisismo*, abre la posibilidad de pensar un tipo inédito de mujer, no basado en el amor objetual, ni reducida, finalmente a él, de tipo masculino.

¿Por qué, presa del pánico, no pudo soportar la vista de su «doble», se apartó de esta mujer inaccesible y al mismo tiempo se alejó de lo más avanzado de su discurso, de la vía que lo conducía a una concepción completamente distinta de la mujer y de su enigma?<sup>150</sup>.

Un tipo inédito que se termina por configurar como el de la «gran criminal», de las que hay que huir, al no estar nunca dispuestas a abrirse al hombre. En comparación, la histérica tan solo guardaría sus secretos para sí, por vergüenza, pero al ser posible una relación de complicidad, podría terminar confesando. El eximente de esta pequeña criminal es que no sería consciente de la causa de su padecimiento, a pesar de que la sepa *sin saberlo*. Mientras que las grandes criminales como Irma saben la causa de su padecimiento;

<sup>148</sup> Íd.

<sup>149</sup> Cf. «Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci», *O. C.* Vol. XI, pp. 82-83 y pp. 87-88.

<sup>150</sup> *El enigma de la mujer*, p. 80.

rechazan soluciones y perpetúan su malestar. El psicoanalista, en este caso, nada tendría que hacer, no hay profundidades que explorar para sacar a la luz el deseo prohibido, el crimen, la falta, no podría poner en práctica su arte de interpretación, pero sí su olfato detectivesco. Por otro lado, desde el diván no aparecerían más que trampas, engatusamientos y todo tipo de esfuerzos destinados a mantener oculto aquello que delataría al paciente. Por el contrario, si se tratase de un caso de neurosis histérica, en el relato se pondrían en juego resistencias y deformaciones, que a través de la atenta escucha flotante surgen como pistas o guías para encontrar la *solución*. De acuerdo con esto, en el caso de la gran criminal no podremos hablar de enigma, pero sí en el de la histérica, pues, no olvidemos que en la propia formulación del enigma debe hallarse su respuesta. Puesto que la gran criminal callaría a sabiendas su secreto, para Kofman, no habría aquí posibilidad de enigma. Dicho esto, traemos aquí, de nuevo, la sospecha de Kofman sobre Freud y su particular huida de lo femenino, pues, se enfrenta a lo femenino velando todo aquello que no es masculino, que no se puede enfrentar desde esa posición. Kofman sostendrá que, en este gesto interpretativo, Freud ignora y reprime su propia feminidad, reduciendo a lo femenino a dos tipologías: una patológica por excesiva que rechazará sus soluciones y tratamientos, y la otra tratable y deseable en tanto que supone un posible tratamiento logrado. En otras palabras, se enfrenta a la mujer considerándola una criminal o una histérica. Así, Freud oscila de un extremo a otro, de un tipo de mujer, gran criminal, que conoce su secreto y no lo confiesa, lo que implica que no habría, siquiera, posibilidad de psicoanálisis; a otro tipo de mujer, enferma, paciente, que necesita de sus soluciones. Al respecto Kofman es tajante y escribe:

[...] si la mujer es la única que conoce su secreto, la palabra clave del enigma y, sobre todo, no quiere compartirlo porque se basta o cree bastarse a sí misma y no tiene necesidad de complicidad alguna, que es la vía abierta por *Introducción al narcisismo*; [...] o bien, por el contrario, si Freud hace como si la mujer ignorara todo acerca de su propio secreto y estuviera dispuesta a ayudar al investigador, a colaborar con él, persuadida de que estaría, de que sería una «enferma», que no podría prescindir del hombre para «curarse»<sup>151</sup>.

La primera vía de aproximación a la mujer como si esta fuera la gran criminal, amenaza la seguridad del hombre —del hombre Freud y de su retoño también—. Además, recordemos, que este tipo de mujer está caracterizado por una posición libidinal fuerte, en la que el hombre que la ama es atraído por esa inaccesibilidad y le recuerda su narcisismo perdido e irrecuperable. Una especie de melancolía nostálgica sería el resultado, cuya cura sería encontrar a su mitad, poseerla, hacerla suya, como punto de sutura a su herida. Mientras que la segunda vía de acceso a lo femenino favorece la seguridad del hombre, que la vuelve accesible mediante la cura o la confesión. Con ello, se asegura cierta ganancia poniendo su libido a buen resguardo al garantizar su amor. Si tomamos este segundo camino, tomaríamos la figuración de la gran criminal, pero haciéndola pasar por una histérica —manteniendo, de alguna manera, bajo disfraz la ambivalencia de la mujer, reprimida—, a partir del «interés de los hombres por que las mujeres compartan sus propias convicciones y se hagan cómplices de sus crímenes» o, retomando las palabras mencionadas de Nietzsche en el §239 de *Más allá del bien y del mal*, hacer de las mujeres *hombres europeos*, oficinistas. Mujeres viriles europeas, que pierden sus fuerzas femeninas, cada vez más histéricas, cómplices de sus crímenes, de su lógica. El crimen, sería desde este punto,

---

<sup>151</sup> *Ib.*, p. 81.

perder su fuerza, perder su ser íntimo, perder su sexo, perder su carne lo que supone no mostrar sus senos, sino su sexo velado.

La lectura, en este punto del desarrollo, se vuelve complicada, pues, nuestra autora propone una perspectiva desde la que interpretar que Freud trata, mediante su método y su solución, volver a la mujer una histérica, en el resguardo de la observación, como decíamos al principio, que le permitiría permanecer a salvo de las meras especulaciones y juegos abstractos, avalado, además, por la mirada hacia las mujeres que hace patente la complicidad con los hombres, pues, «¿acaso la mayoría de las mujeres no ponen todo de sí para convertir a sus hijos en héroes, grandes hombres? ¿Acaso no se hacen cómplices de sus crímenes aún a riesgo de morir? La mayoría de las mujeres son, efectivamente, “histéricas”»<sup>152</sup>. Coincidimos en que Freud no considera histéricas a todas las mujeres, sino tan solo a aquellos sujetos (independientemente de su sexo) aquejados de neurosis histérica o, dicho de otra manera, que su estructura en tanto que sujeto del inconsciente es la histérica. No obstante, también hemos de conceder que la mayoría de sus casos de histeria son de mujeres, a pesar de algunas referencias a casos de histeria en varones. Todo ello complica la defensa de la estructura histérica si la suponemos como independiente del sexo del individuo. Los modelos teóricos que pueden surgir derivados de la clínica freudiana en relación con la histeria, aunque no dependen del sexo, tal como desarrolla Kofman, se extenderán a las mujeres en general. Esto conlleva que las «sanas» o «normales» sean igualmente histéricas, puesto que están sujetas a la misma envidia del pene, al mismo deseo por su hijo-falo, etc. La diferencia entre unas y otras sería de grado, puesto que a partir del descubrimiento de su no tener o de la castración, los tres destinos que le esperan a la mujer en la evolución sexual en su infancia se articulan en el *no tener*, desembocando en diferentes reacciones que son distintas respuestas a lo mismo. Estos tres destinos son o bien la neurosis histérica, el complejo de masculinidad o la normalidad. Para volver algo más claro este asunto recurramos a los textos:

[...] el descubrimiento de su castración es un punto de viraje en el desarrollo de la niña. De ahí parten tres orientaciones del desarrollo: una lleva a la inhibición sexual o a la neurosis; la siguiente, a la alteración del carácter en el sentido de un complejo de masculinidad, y la tercera, en fin, a la feminidad normal<sup>153</sup>.

Los rasgos del complejo de masculinidad los podemos resumir como la rebeldía o rechazo de lo femenino, adquiriendo, aparentemente, una posición masculina que, a la vez, conlleva rechazar lo masculino. Freud observa que en este complejo no se da un cambio de zona erógena, pues no se llega a renunciar al órgano fálico del cuerpo de la mujer, a saber, el clítoris, además puede desembocar en la homosexualidad. En relación con ello, Kofman considera que «La represión de la virilidad en el momento de la pubertad es la causa de la histeria futura de la mujer y de la ficción metafísica de dos esencias inmutables y opuestas, por *olvido y ocultación de la génesis* del devenir mujer de la mujer»<sup>154</sup>. Según la autora, como veremos, reprimir un tipo sexual en pro de otro supone necesariamente el olvido de la bisexualidad, de la dualidad de zonas erógenas, del placer diabólico, o sea, doble, en favor

<sup>152</sup> *Ib.*, p. 82.

<sup>153</sup> Sigmund Freud. «33ª conferencia». *O. C.* Vol. XXII, p. 117.

<sup>154</sup> *El enigma de la mujer*, p. 162.

de la represión que hace emerger la unidimensionalidad del placer, el predominio de una zona sobre otra.

Entonces, si tenemos esto en cuenta, si se da el primer caso, que desemboca en la inhibición sexual o en la neurosis, lo que encontramos es que la niña quedaría enquistada y atrapada en la envidia del pene, de manera patológica, cuya cura sería encauzar su desarrollo objetual y erógeno hacia la feminidad normal, esto es, que pueda superar la envidia y el resentimiento gracias al hijo-falo. Por otra parte, la segunda orientación en el desarrollo de la niña, la del complejo de masculinidad, supondría, de nuevo, encauzar el rechazo que siente de lo femenino, o sea, de su castración, para que pueda renunciar al objeto fálico rector de su sexualidad, logrando asumir una posición femenina, que le permitiría, de nuevo, poder hallar un equivalente al falo. Encontraríamos la tercera salida, la «feminidad normal», si la niña, en su desarrollo, no se queda enquistada en la envidia del pene y puede dirigirse al padre, con el deseo del pene que la madre le ha negado, a fin de cambiar de objeto de amor del padre a otro hombre, quien será el que le *pueda dar lo que no tiene*, cifrado en un hijo. De este modo, dado que los tres desarrollos surgen del reconocimiento de la castración y, por ende, del deseo del pene o de tener, y que los tres acaban con el encuentro de aquello que deseaban, aunque sea por desplazamiento: «Así, el antiguo deseo masculino de poseer el pene sigue transluciéndose a través de la feminidad consumada. Pero quizá debiéramos ver en este deseo del pene, más bien, un deseo femenino por excelencia»<sup>155</sup>. Luego, incluso en la feminidad lograda se transluce el deseo masculino. Podemos afirmar que incluso la feminidad está conquistada, ganada por el deseo masculino, del cual, ni la histérica, ni la homosexual, ni aquella aquejada de complejo de masculinidad, ni la femenina propiamente hablando, escapan. Mujeres que deseando tener lo que no tienen, se enquistan en mayor o menor grado en ese deseo-envidia-ganas de tenerlo, de manera más o menos patológica/normal; lo que las coloca en una posición que depende de la lógica del resarcimiento y de la compensación, regulada, precisamente por el falo.

#### 11.9.1. La potencia desde lo femenino

Kofman a partir de este desarrollo aborda lo que detecta en el texto de 1914, *Introducción al Narcisismo*, a saber: la posibilidad de construir una figuración de la mujer que pudiera no supeditarse al amor objetual, ni tampoco a la mirada del amante, ni a la del niño, al partir de un atisbo de potencia inusitada del sexo femenino. Esto, lleva a Kofman a rechazar la solución de Freud, como lo hiciera Irma. Mediante el intento de pensar la feminidad no subsumida bajo el deseo masculino o desde su reverso jánico, la envidia del pene aparecerá como respuesta-tapadera y, por tanto, fetichista, a la insoportabilidad del sexo femenino, pues el hombre teme que su compañera se convierta en una digna heredera de Judit:

El hombre teme esta «envidia» que desencadenaría en la mujer una amargura hostil, puesto que la mujer se siente «lesionada» por la naturaleza o por su madre por el hecho de haber estado peor servida que el hombre, se vengaría de él en la noche de su boda... castrándolo a su vez<sup>156</sup>.

---

<sup>155</sup> Sigmund Freud. «33ª conferencia», O. C. Vol. XXII, p. 119.

<sup>156</sup> *El enigma de la mujer*, p. 84.



Hasta aquí simplificando, encontramos que hay un tabú de la virginidad, el cual actúa como defensa a consecuencia de la herida narcisista que porta la mujer, recordada en el momento de su primera relación coital. Herida que apunta directamente a su no tener pene, en otras palabras, que remite a su complejo de castración, pero no solo a la mujer, sino también al hombre. Prestando atención a esto, Kofman considera que proponer como solución la envidia del pene permite, de manera apotropaica, como si fuera el escudo con la cabeza de Medusa —recordemos que cortar la cabeza es un desplazamiento de la castración—, enfrentarse a esa sexualidad otra, a la vez que la vuelve incompleta. Kofman escribe:

El nombre de esta operación es castración: Freud la realiza en el mismo momento en que pretende revelar los deseos que tendrían las mujeres de castrar a sus jóvenes esposos para apoderarse de su pene. Es como si los hombres y Freud intentaran dominar la serpiente venenosa que siempre ha sido para ellos la mujer, adueñarse de su potencia proyectando sobre ella su propia debilidad: es la mujer quien tendría una sexualidad incompleta, poseería la envidia del pene, sería el sexo débil y el hombre sería el sexo fuerte, que no tendría nada que envidiar a la mujer, que tan solo debería preservarse de su «resentimiento»<sup>157</sup>.

Pero es que, hablar de «sexualidad incompleta» es castrar a la mujer desde el principio, castrar a hijas, madres y mujeres y rebajar toda otra sexualidad que no se rige por la completa, la general, la buena, la fálica —a la cual la mujer ha de renunciar—. Kofman se empeñará en mostrar que esto no es más que una valoración, que depende de cierta voluntad. Por otro lado, nuestra autora no niega que exista la herida narcisista, tampoco arroja por tierra la idea de que en las mujeres podamos encontrar indicios de cierto deseo de venganza, de cierto resentimiento; sin embargo, desplaza el foco del análisis, moviéndolo de la envidia del pene, que tiene que ver con el resentimiento hacia la madre y hacia la naturaleza por no haberles dotado de pene, hacia un resentimiento por decapitarlas, por cortarles su cabeza y su deseo —su sexo—; en palabras de nuestra filósofa:

[...] un resentimiento hacia los hombres y su cultura que siempre las ha destronado de su poder. Porque, si el hombre teme tanto a las mujeres y toma tantas precauciones rituales respecto a ellas, ¿no es acaso porque se sabe culpable?, y si teme tanto la castración, ¿no es porque él comenzó por castrarlas a ellas?<sup>158</sup>.

A lo largo de nuestra exposición tendremos la oportunidad de desarrollar estas precauciones rituales, esta culpabilidad y la castración hacia las mujeres, a propósito de los fantasmas particulares de Nerval, Kant, Rousseau y Comte, como singularizaciones del fantasma-fantasia que Kofman construye a partir de los textos (y del método) de Freud. Un gesto violento que pretende cubrir y ocultar, mediante el rebajamiento del elogio y de la divinización, la alteridad radical que supone lo otro que no es hombre, en pro del libre disfrute de la sexualidad del hombre civilizado —como ocurre con el chiste—, de un alto grado de placer, que Freud mismo relaciona con el rebajamiento de los objetos sexuales: primero de la madre, como primer objeto, y posteriormente de las otras mujeres, por extensión y desplazamiento de la primera<sup>159</sup>. Podemos destacar, según lo expuesto, un movimiento de inversión en la valoración, ya que la madre, que reúne en ella de manera ambivalente la vida y la muerte, lo permitido y lo prohibido, con el poder heredado de la

<sup>157</sup> *Ib.*, p. 85.

<sup>158</sup> *Ib.*, pp. 85-86.

<sup>159</sup> En «Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa», *O. C.* Vol. XI. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.

propia Ananké, pasa a ser rebajada, como el común de las mujeres, con el fin de que el hombre pueda hacerles frente en el terreno de lo sexual, de la fuerza, de la potencia. Ahora bien, si se habla de «rebajamiento de objeto sexual», en el imaginario —al menos en el occidental, que es el único familiar para nosotros—, hablaremos de la figura de la prostituta, a la que los hombres civilizados se acercan para mantener relaciones sexuales —se manifiesten estas como lo hagan—. Es la figura más alejada de la madre, de la esposa respetable. Es la mujer pública, que en su relación contractual de pago-servicio queda reducida —rebajada— a puro objeto sexual. Con respecto de esta figura, Kofman se pregunta dónde queda la envidia del pene que se da en las mujeres en general, puesto que, en apariencia, una es el contrapunto de la otra: la prostituta necesita de sus clientes, por lo que debe atraerles; mientras que la envidiosa del pene no gustará de atraer a los hombres, pues conlleva ver como otro ostenta lo que ella no tiene.

### 11.9.2. Chiste, agresión desplazada

Consideramos necesario interrumpir un momento el análisis de *El enigma de la mujer* para injertar aquí otro texto que pueda aclarar lo que hemos dicho acerca del chiste, que trataremos, específicamente, como una agresión desplazada (con especial relevancia en relación con la mujer). Para la reflexión de este apartado nos centraremos en la lectura de Sarah Kofman, *Pourquoi rit-on ? : Freud et le mot d'esprit*<sup>160</sup> (¿Por qué reímos?: Freud y el chiste). El chiste es una astucia, un truco para lograr un ahorro de energía, es decir, un ahorro de gasto al servicio de ganar un placer perdido o prohibido. Se trata de un juego de la actividad psíquica, de un juego económico. También se conforma según los mecanismos ya vistos en el sueño: condensación y desplazamiento. Es un fenómeno cuya apariencia es consciente, no obstante, vehicula a la vez que disfraza, una poderosa motivación inconsciente, de índole agresivo-sexual.

Para nuestra autora, al igual que en la *Interpretación de los sueños* Freud rebaja a su padre al mostrarle impotente en el episodio del sombrero y el cristiano y exhibe a la madre como deificada en el sueño de las tres Parcas; en *El chiste y su relación con lo inconsciente* de 1905, Kofman considera que el padre del psicoanálisis revierte la situación, rebajando a la madre a través de la puesta en ridículo de las mujeres en el chiste<sup>161</sup>. Desarrolla esta reflexión apoyándose en que tras haber dado —de manera fetichista— el falo —su libro, *La interpretación de los sueños*— a su madre, a expensas de su padre—, la rebaja, junto con el resto de las mujeres por medio de los curiosos chistes de casamenteros que no hacen más que insistir en los defectos de las figuras femeninas<sup>162</sup>: como tener joroba, ser sorda, coja, fea, etc. Por ello, la figura de lo femenino encarnada en las mujeres, en este texto, adquiere un rol fundamental, y que el chiste, sobre todo el obsceno, se revele bajo la mirada de Freud como portador de una significación sexual y agresiva hacia la mujer, hace que merezca la pena detenerse unos instantes en esta cuestión. El padre, en este texto, tampoco quedará exento de rebajamiento, dado que también le pondrá en ridículo por su condición de judío. De esta manera, gracias al mecanismo que es el chiste, rebajará tanto a la madre

---

<sup>160</sup> París: Galilée, 1986.

<sup>161</sup> Cf. Sigmund Freud, «El chiste y su relación con lo inconsciente», *O. C.* Vol. VIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, p. 101.

<sup>162</sup> Encontramos la lista de chistes sobre casamenteros en «El chiste y su relación con lo inconsciente», pp. 56 y ss. En particular sobre los defectos de las mujeres a partir de la p. 60.

como al padre. A pesar de este planteamiento, Kofman abre una vía de escape mediante la que Freud pudiera, una vez más salvar a su madre mostrando los fallos de las mujeres, pues a lo que apuntarían es a que son humanas y como tales, susceptibles de imperfecciones, puesto que no serlo es imposible —no serían humanas—, lo que lleva a Kofman a considerar que:

Freud simultáneamente deniega entonces la «castración» del judío y la «castración» de la mujer, detrás de un humanismo universalista: «todos nosotros somos seres humanos», ni judíos ni cristianos, ni mujeres ni hombres: el judío es un hombre, la mujer es un hombre. La denegación del sentido judío y fetichista de esta historia es, entonces, la cumbre del *fetichismo*.

Que este gesto de supresión concierna a la vez al judío y a la mujer compete no al azar, sino, definitivamente, a una necesidad estructural<sup>163</sup>.

Al seguir este planteamiento nos encontramos en la reflexión que nuestra autora afirma que cualquier tipo de humanismo es *hombrismo*, como la cumbre del fetichismo, esto es: la mayor estrategia fetichista para ocultar la castración, la diferencia sexual, con el objetivo de *taponar, ocultar*, disimular lo que causa angustia. En consecuencia, leemos:

En *El chiste y su relación con lo inconsciente* [1905], al menos en las dos primeras partes, como más tarde en *El motivo de la elección del cofre* [1913], restituye la deuda con su madre: deniega su judeidad y sus imperfecciones específicamente femeninas, para divinizarla o, por lo menos, hacerla partícipe de la naturaleza humana y de sus imperfecciones. Salvador de esta madre que le ha salvado, le da el falo, un paraguas detrás del cual intenta proteger los defectos de su coraza, la cara judía, castrada, del dios de doble cara<sup>164</sup>.

Volviendo a la posibilidad que ofrece el chiste, en específico el que Freud llama «tendencioso obsceno», diremos con el padre del psicoanálisis que a través de este *ingenio* se puede ver, desnudar, de manera imaginaria, a la mujer y exhibirla —controlada y violentada— por el que dice la grosería ante otro, satisfaciendo *ambos* su libido. El que observa esto descarga *imaginariamente* su libido *a bajo coste*, sin tener que invertir energías en superar la inhibición, la censura. El chiste, por consiguiente, según Kofman:

[...] debe siempre *esbozar imagen*, ser un intermediario entre la cosa reprimida (el sexo de la mujer que deberíamos, sin su resistencia, poder tocar o el cuerpo del enemigo que deberíamos, sin la presencia de un tercero, directamente agredir) y la pura idea abstracta [...] de una manera o de otra, debe permitir mirar, representar [figurarse] lo que la prohibición impide, desde ella, al menos en ciertas circunstancias, tocar, mirar, si no de cara, al menos de manera oblicua y con los ojos entrecerrados, puesto que el carácter de doble cara de este Jano no autoriza nunca un verdadero cara a cara con la «cosa misma», ya sea amada u odiada<sup>165</sup>.

<sup>163</sup> «Freud simultanément dénie donc la « castration » du juif et la « castration » de la femme, derrière un humanisme universaliste : « nous sommes tous de êtres humains », ni juifs ni chrétiens, ni femmes ni hommes : le juif est un homme la femme est un homme. La dénégation du sens juif et fétichiste de cette histoire est donc le comble du fétichisme.

Que ce geste d'effacement concerne à la fois le juif et la femme relève non du hasard mais bel et bien d'une nécessité structurelle», *Pourquoi rit-on ?*, p. 52.

<sup>164</sup> «il restitue sa dette à la mère : il y dénie et sa judéité [sic] et ses imperfections spécifiquement féminines, pour la diviniser ou, du moins, la faire participer seulement à l'humaine nature et à ses imperfections. Sauveur de cette mère qui l'a sauvé, il lui donne le phallus, un parapluie derrière lequel il tente de protéger les défauts de sa cuirasse, la face juive, castrée, du dieu biface», *ib*, pp. 57-58.

<sup>165</sup> «il doit toujours *faire image*, être un intermédiaire entre la chose même refoulée (le sexe de la femme que l'on devrait, sans sa résistance, pouvoir toucher ou le corps de l'ennemi que l'on devrait, sans la présence du tiers, directement agresser) et la pire idée abstraite [...] d'une manière ou d'une autre, doit permettre de regarder, de se représenter ce que l'interdit empêche désormais, du moins dans certaines circonstances, de toucher, de regarder, sinon en face, du moins de façon oblique et en louchant puisque le caractère biface de ce Janus n'autorise pas non plus un véritable face-à-face avec la « chose même », désirée ou haïe», *ib*, p. 98.

El chiste es economía<sup>166</sup>, esto es, un movimiento de pérdidas y de ganancias<sup>167</sup>, donde se evita algo y se gana lo censurado, en este caso la actividad agresivo-sexual con respecto de la mujer —prohibida—. En este sentido, nos dice Kofman:

El servicio que ofrece el chiste es el mismo que el que ofrece la caricatura: da el poder de sublevarse contra la autoridad, de burlarse de ella, de reírse de todos los padres, como un niño perverso, haciendo economía de la angustia de castración: en todos los casos, la necesidad de la presencia de un tercero no es más que la de una parte del yo exteriorizado, la cual, en connivencia<sup>168</sup> con la autoridad paterna, a la que se ha identificado; debe legitimar, volviéndose cómplice, la insurrección contra la autoridad, la descarga gozosa e hilarante, liberando la agresión reprimida contra la autoridad crítica y censuradora<sup>169</sup>.

El chiste obsceno sigue el modelo del chiste hostil, según el desarrollo freudiano, ambos son tendenciosos. En el caso del obsceno será una tendencia sexual que pone de manifiesto la diferencia entre los sexos, en virtud de rebajar a la mujer. Veamos: lo primero a destacar es que el chiste obsceno no deja de tener un componente sádico, hostil o violento, articulado en torno a un oponente muy especial: el otro sexo, dirigido a la mujer, que queda expuesta, ridiculizada, agredida. Su origen, de nuevo, está en pulsiones reprimidas. Recordemos que la represión es un «obstáculo interno» que permite la cultura y el progreso de la humanidad, a la vez que es reforzado por ellos. El chiste, de esta manera, permite y ofrece una liberación a esas tendencias, fuerzas, pulsiones reprimidas e intenta restituir el «placer perdido» en tanto que prohibido. En otras palabras, podríamos decir que trata de reencontrar cierto equilibrio entre las fuerzas que buscan liberarse, exteriorizarse y las censuradoras, sin riesgo de involucionar o perder un ápice de dignidad cívica. En el caso del chiste articulado en las palabras puede lograr «hacer imagen» —esto es: representar, fantasear, imaginar—, figurar actos y situaciones sexuales en quien lo escucha, generando efectos en este, ya sea de risa, vergüenza, bochorno o molestia. Kofman pone el acento en cierta cara del chiste obsceno que define Freud, dado que, para él, la obscenidad, sería un intento de seducción, por parte de un hombre hacia una mujer<sup>170</sup>, y comenta al respecto:

[...] como si un hombre no pudiera por esta vía buscar usar públicamente este desvío), ni una mujer a un hombre (pues, es bien conocido, que es siempre el hombre el que debe tener la iniciativa en la agresión), ni una mujer a otra mujer, caso difícilmente posible, ya que parece que la «obsenidad» es un asunto de hombres, una mercancía que se propagará, posteriormente, solo entre hombres, a espaldas de las mujeres<sup>171</sup>.

---

<sup>166</sup> En *El chiste y su relación con lo inconsciente* leemos: «el juego de palabras no es otra cosa que una condensación sin formación sustitutiva [...] Una tendencia a la compresión o, mejor dicho, al ahorro gobierna todas estas técnicas. Todo parece ser cuestión de economía» p. 42; y que de la técnica del chiste es una «tendencia al ahorro» de la que nace una ganancia de placer, cf. p. 43.

<sup>167</sup> Sobre las primas de incentivación y principio de placer previo, cf. *ib.*, p. 131.

<sup>168</sup> O sea, contando con la tolerancia de la autoridad en relación con las transgresiones de la ley que comete el subordinado a la misma.

<sup>169</sup> «Le service que rend l'esprit est le même que celui qu'offre la caricature : il donne le pouvoir de s'insurger contre l'autorité, de se moquer d'elle, de rire de tous les pères, comme un enfant pervers, en faisant l'économie de l'angoisse de castration : dans tous les cas, la nécessaire présence du tiers n'est rien d'autre que celle d'une partie du moi extériorisé, celle qui, de connivence avec l'autorité paternelle à laquelle elle s'est identifiée, doit légitimer, en s'en faisant complice, l'insurrection contre l'autorité, la décharge jouissive et hilarante, libératrice de l'agressivité refoulée contre l'instance critique et censurante [sic]», *Pourquoi rit-on ?*, p. 168.

<sup>170</sup> Cf. Sigmund Freud. «El chiste y su relación con lo inconsciente», pp. 92-93.

<sup>171</sup> «Comme si un homme ne pouvait par ce biais chercher d'user pudiquement de ce détournement, ni une femme [à] un homme (car, c'est bien connu, c'est toujours l'homme qui doit avoir l'initiative de l'agression), ni une femme [à] une autre femme, cas à peine envisageable, tant la « grivoiserie » semble être un affaire d'hommes, une marchandise qui se colportera, ultérieurement, seulement entre hommes sur le « dos des femmes » », *Pourquoi rit-on ?*, p. 171.

Entre dos hombres que buscan seducirse, apunta Kofman, no sería necesario el desvío que supone el chiste dado que no se atentaría contra el pudor de nadie y el pudor es atribuido a la mujer como su máxima virtud<sup>172</sup>, pero si a la mujer no le interesa nada la verdad, ¿por qué habría de interesarle la virtud?—. Por otro lado, cierta homo(bi)sexualidad masculina puede quedar *exitosamente* sublimada a partir de la unión fraternal, hostil y sexual hacia una tercera persona. Queda descartada la posibilidad de que ellas seduzcan a través del chiste a nadie, pues las mujeres seducen de «manera natural»: ese es su poder y su fuerza con respecto de la virilidad del hombre. De una mujer a una mujer es impensable, no obstante, nos cuesta encajar esta lectura en un marco como el que inaugura Freud, en el que se contempla desde el principio del desarrollo psicosexual la homosexualidad femenina y no se la invisibiliza. Además, según el planteamiento de Kofman, el desvío que supone el chiste se irá distribuyendo, divulgando, a *espaldas de las mujeres*, a pesar de que, finalmente, acarrearán con ello, sin saberlo. Ello convierte al chiste en un mecanismo de descarga libidinal *entre hombres*<sup>173</sup>.

En un primer momento, la escena a la que remite el chiste se compone de dos o tres personajes: el que inventa el chiste, la que hace de objeto de ese chiste y el que lo escucha<sup>174</sup>, para pasar a ser una escena entre hombres a espaldas de las mujeres, que no participarán de ese *mercadeo pulsional*. Serán tocadas, agredidas y exhibidas por medio del el chiste, pero con la distancia que permite el lenguaje, que impide que todo ello se haga efectivo en la realidad, por así decir —aunque como hemos visto, no carece de efectos en ella—. La mujer parece que estuviera sometida a una mayor represión o a menor cantidad de métodos que permitan la economía de lo reprimido, pero:

[...] son la cultura masculina fetichista y la “buena” educación falocrática, en efecto, las que imponen a las mujeres una represión sexual particularmente rigurosa, obligándolas al pudor (virtud “más convencional de lo que pensamos”), a los vestidos y a los velos de todo tipo, al velo del lenguaje<sup>175</sup>.

De hecho, Kofman no olvida señalar que, si bien Freud en *El chiste y su relación con lo inconsciente* no mantiene que las mujeres digan obscenidades o que hagan chistes de este tipo, en *La psicopatología de la vida cotidiana*, de 1901, afirma que dichos casos pueden darse. Llega, incluso, a citar algún ejemplo, soportado, defendido o permitido por la afirmación de que, también pueden ser «lapsus divertidos». La diferencia en 1901 entre lapsus y chiste reside en considerar si las palabras son conscientes o no: «El dicho de la dama puede significar, por su texto, tanto un excelente chiste como un divertido desliz en el habla. Ello solo dependería de que las palabras se dijeran con un propósito conciente o...

<sup>172</sup> A propósito del pudor como máxima virtud de las mujeres desarrollaremos amplios análisis remitimos a nuestro punto 13.1.3, p. 460.

<sup>173</sup> En el texto de Freud encontramos que «los hombres se reservan este tipo de conversación, que en su origen presupone una mujer que se avergüence, hasta encontrarse solos, entre ellos. En «El chiste y su relación con lo inconsciente», p. 94.

<sup>174</sup> «El chiste tendencioso necesita en general de tres personas; además de la que hace el chiste, una segunda que es tomada como objeto de la agresión hostil o sexual, y una tercera en la que se cumple el propósito del chiste, que es el de producir placer [...] Mediante el dicho indecente de la primera, la mujer es desnudada ante ese tercero, quien ahora es sobornado como oyente —por la satisfacción fácil de su propia libido—», Sigmund Freud, «El chiste y su relación con lo inconsciente», p. 94.

<sup>175</sup> «c'est, en effet, la culture masculine fétichiste et la « bonne » éducation phallocratique qui impose aux femmes un refoulement sexuel particulièrement rigoureux, les contraint à la pudeur (vertu « bien plus conventionnelle qu'on ne le pense »), aux vêtements et aux voiles en tous genres, au voile du langage», Sarah Kofman. *Pourquoi rit-on ?*, p. 182.

con uno inconciente»<sup>176</sup>. A la luz de lo que sostiene Freud en 1905, consideramos que el vienés se inclina a pensar que se trata de una producción controlada, construida por el que la dice, cuyo propósito es el de seducir, en un primer momento, a una mujer. Entonces las mujeres no tendrían *necesidad* de hacer chistes porque ellas no tendrían nada que sublimar mediante los mismos. Kofman señala a partir de aquí la apuesta de Freud sosteniendo que:

[...] haber «decidido» en favor del lapsus no es baladí, y muestra la dificultad de Freud de pensar que las mujeres pudieran, efectivamente, emanciparse y ponerse, ellas también, a hacer chistes a espaldas de los hombres, a reírse de ellos y de su sexo, en lugar de contentarse con cuidar y vigilar, simplemente, su lenguaje, por encima de todo, su lenguaje y de ser cómplices de su misoginia<sup>177</sup>.

En consecuencia, Freud no solo aleja a las mujeres del terreno de lo obsceno — recordemos que quedará a sus espaldas—, sino que también aísla a las mujeres de las mujeres, rechazando la chanza obscena creada por ellas hacia un objeto sexual que les proporcione la misma posibilidad de mercadeo sexual sublimado que el chiste ofrece a los hombres en hermandad. Así, las mujeres aisladas unas de otras, no pueden construir lazos ni vínculos que permitan mayores mecanismos de liberación de su pulsión, ni complicidad sexual, ni humor, ni un reino en el que poder reírnos de la diferencia.

Por tanto, hay una distancia que permite el chiste, que posibilita ser respetuoso, púdico, no transgresor, a través del rodeo que logra una agresión indirecta. De otra manera, la censura, la ley, impediría la satisfacción directa. Esta distancia, contribuye, además, a que la mujer receptora de la obscenidad pudiera *soportarla* y que, por lo tanto, su pudor no fuera vulnerado y que sus resistencias fueran vencidas por el rodeo. Su éxito, como en todo juego de palabras depende de la doble escucha. Sobre la resistencia a la obscenidad y el efecto que esta tiene en la mujer no hace más que legitimar el desvío, el mecanismo que evadiendo el tema sexual apunta directamente a él. Precisamente, este pudor es indispensable para pensar el chiste como rodeo de la pulsión para su satisfacción. Si no lo hubiera, si colocamos a la mujer en una posición en la que se mostrara deseosa de ser objeto de seducción, sin pudor ni resistencias que vengan a distorsionar su deseo sexual, no habría necesidad alguna para la aparición del chiste tendencioso obsceno. Desde esta perspectiva, no habría explicación freudiana para ello —de hecho, Freud, no da otra—. Nuestra autora señala un lugar esencial para nuestra investigación sobre el pudor femenino que se encuentra en la *33ª conferencia: La feminidad*, más de veinticinco años más tarde de la publicación de *El chiste y su relación con lo inconsciente*, y escribe:

En la *Conferencia sobre la feminidad*, mucho más tarde, Freud hace del pudor una virtud propia de las mujeres, a la vez natural y convencional. Ligada, más o menos, a la represión cultural que arremete, directamente, contra la mujer más que contra el hombre, inicialmente, tendría como objetivo disimular el carácter defectuoso de sus órganos genitales femeninos. Para este propósito inventó el tejido, el tejer; la única invención cultural que podemos atribuirle, lo que habría logrado tomando como modelo la naturaleza, que hace crecer sobre sus órganos genitales el vello que los cubre. Se trata de una invención de doble sentido: por un lado, está al servicio del pudor, corolario del fetichismo masculino; por otro, también sirve a la tendencia exhibicionista

---

<sup>176</sup> O. C. Vol. VI, p. 79.

<sup>177</sup> «D'avoir “décidé” en faveur du lapsus n'est donc pas indifférent, et prouve la difficulté de Freud à penser que les femmes pourraient bel et bien s'émanciper et se mettre, elles aussi, à faire de l'esprit sur le dos des hommes, à rire d'eux et de leur sexe au lieu de se contenter de surveiller simplement, de tout leur haut, leur langage et de se faire les complices de leur misogynie», *Pourquoi rit-on ?*, p. 184.

femenina que, neutralizada y reprimida, no desaparece: las convenciones sociales acerca del vestuario son, de hecho, lo suficientemente flexibles para permitir a la mujer exhibirse<sup>178</sup>.

Kofman, entonces, sostiene que este desarrollo acerca del chiste tendencioso obsceno solo puede sostenerse si, efectivamente, consideramos que el pudor femenino es solo de las mujeres y que el añadido que lo vuelve esencial, necesario y evidente en su *condición* de femenino es que está al servicio de mostrar la cualidad «defectuosa» o de «inferioridad» de sus genitales. En otros términos, lo que evita es mostrar la diferencia sexual, es decir, que hay diferencia. Evidentemente, lo que porta lo otro, lo diferente pertenece al terreno de lo bárbaro, de lo monstruoso, de lo subversivo, etc. Que se diga, entonces, «defectuoso» es un desplazamiento de «monstruoso», «diferente», «bárbaro» que aquí entendemos como señal de alteridad radical.

Otro de los requisitos para aceptar la postura de Freud con respecto del chiste tendencioso obsceno es aceptar que la relación en la que se enmarca será la de un juego de dos (o tres) componentes que se ajustan a la heterosexualidad. Juego del que, finalmente, la mujer será excluida con su libido insatisfecha en el chiste. Por lo expuesto, Kofman defiende que el chiste, con el desarrollo cultural, junto con la censura y la retención pulsional que implica, ha pasado de ser un mecanismo para relacionarse (seducir) a las mujeres a ser un mecanismo de descarga libidinal entre hombres. Lo que le lleva a plantear cierta misoginia y exclusión de las mujeres para mantener la fuerza, la virilidad que permite mantener bajo velos, oculta, lo defectuoso, no ya de los genitales femeninos, sino que *hay* imperfección, falta. Que hay impotencia, muerte, lo otro que no está supeditado a la lógica fálica. El interés, por tanto, está en reírse de las mujeres porque no tienen nada que mostrar, —salvo la defectuosidad ante el hombre—. Así declara nuestra autora: «Podríamos decir que el avance de la civilización va de la mano con el desarrollo de relaciones homosexuales, con la eliminación de la mujer y los entretenimientos y divertimentos masculinos»<sup>179</sup>.

El chiste, según lo planteado por nuestra filósofa, aparece por la resistencia de la mujer y la dignidad de su pudor. Se perpetúa, además, por la educación que ellas transmiten a los hombres disciplinados en la moralidad, en el decoro, en el hablar bien (sin obscenidades). En consecuencia, propicia, como vimos, la aparición del desvío obsceno, necesario para liberar esa pulsión que ha debido ser reprimida en el marco de lo moral, de la educación, de la cultura que tiene lugar por la presencia de la mujer. Hemos de advertir que no ante la presencia de una mujer cualquiera; tiene que pertenecer a una clase y desempeñar un rol determinado, relacionado con la esposa, la madre, la mujer decente; que incluso «a pesar de su ausencia, y quizá más aún gracias a esta ausencia, continúa ejerciendo

<sup>178</sup> «Dans la *Conférence sur la féminité*, bien plus tardive, Freud fait de la pudeur une vertu propre aux femmes, à la fois naturelle et conventionnelle. Liée, plus ou moins, à la répression culturelle qui s'attaque davantage à la femme qu'à l'homme, elle aurait comme but, à l'origine, de dissimuler la déféctuosité des organes génitaux féminins, la femme ayant, à cet effet, inventé le tissage ; cette unique invention culturelle qu'on puisse lui attribuer, elle l'aurait accomplie en prenant comme modèle la nature qui fait pousser sur les organes génitaux des poils qui les masquent. Invention à double tranchant : au service de la pudeur, corollaire du fétichisme masculin, elle sert aussi la tendance exhibitionniste féminine qui, neutralisée, refoulée n'en continue pas moins d'exister : les conventions sociales concernant l'habillement sont, en effet, assez souples pour permettre à la femme, par lui de s'exhiber», *ib.*, p. 174.

<sup>179</sup> «Le progrès de la civilisation, pourrait-on dire, va de pair avec le développement des relations homosexuelles, avec l'élimination de la femme et des entretiens et des divertissements masculins», *ib.*, p. 177.

sobre ellos un influjo intimidatorio, les fuerza a abandonar su lenguaje grosero, a velarlo, convirtiéndose en gentes de bien, elevados y refinados»<sup>180</sup>. Esta figura que intimida y civiliza, que impone sus límites y sus leyes, será introyectada en la instancia superyoica. Por consiguiente, el primer objeto de amor, el deseado, será también el prohibido al que no se puede (seducir) dedicar obscenidades ni groserías. Lo que desencadena un clivaje, una división o escisión necesaria en ese objeto: la diosa y la puta. La primera dictará ley en su majestad que se respetará y honrará, mientras que la segunda será el objeto sexual. Por ello, si aparece una mujer considerada rebajada, como la puta, no hay necesidad de controlar la obscenidad<sup>181</sup>. Esa mujer no impone su lenguaje, no tiene pudor que pueda ser vulnerado. En tanto que «puro objeto sexual» es la obscenidad; ella será considerada la obscenidad. Separada de su condición de mujer, pierde el poder intimidatorio, alejada completamente de la madre, de la majestad, de las diosas, de las Parcas, velada al completo en su máxima desnudez. De esta manera se proporciona una solución a una economía pulsional que compromete al sujeto debido a la ley, en este caso no solo del padre, sino también de la madre. Desde la reflexión de Kofman, entonces, aparecen nuevos ejes a partir de los que analizar la obscenidad como venganza hacia esa mujer intimidatoria que hace reprimir (no decir y no tocar) lo referente a su sexo<sup>182</sup>. El chiste será, en tal caso, la venganza hacia la madre seductora y la madre represora:

[...] el chiste evoca, más que a la mujer «real», a la mujer fantasmática, la imagen de la madre, que el sueño ya presentaba como una de las Tres Parcas educando a los hombres en la Necesidad, en la Ley de la Muerte y, también, de la restricción y de la diferencia de los apetitos<sup>183</sup>.

O sea, las tres Parcas o Moiras que, finalmente, remiten a su madre: Ananké, inexorable e inevitable, figura de la necesidad y del azar, unidos como lo ineludible. Figuración de la oposición incluyente más abstracta, pero también de la seducción y de su prohibición; de la intimidación y del rebajamiento, y, en este sentido, de la madre y de la puta. Figura por ambivalente, insoportable; que reúne en sí los contrarios unidos, hacia la cual se ejerce la venganza a través del chiste, puesto que en ella se reflejan las figuras escindidas de la economía sexual masculina. Venganza ante el descubrimiento de que el primer objeto amado no se puede amar; de que el paraíso idílico de unión con la madre está vedado; de que la madre venerable, inmaculada, para ser madre ha tenido que dejar de serlo. Una diosa, ser omnipotente, a la que nada le falta, que revela, precisamente la falta. Kofman al respecto escribe:

La impostura que desenmascararía la historia cómica sería la siguiente: una mujer se hace pasar hipócritamente por una madre venerable (inmaculada), una diosa admirable y sublime, cuando, después de todo, no es más encomiable ni respetable que una mujer venal, puesto que

<sup>180</sup> «Malgré son absence, et peut-être encore plus grâce à cette absence, elle continue à exercer sur eux une influence intimidatrice, les force à abandonner leurs propos grossiers, à voiler leur langage, à devenir des gens de bien élevés et raffinés», *ib.*, p. 178.

<sup>181</sup> Cf. «El chiste y su relación con lo inconsciente», p. 95.

<sup>182</sup> «La pulla es como un desnudamiento de la persona, sexualmente diferente, a la que está dirigida. Al pronunciar las palabras obscenas, constriñe a la persona atacada a representarse la parte del cuerpo o el desempeño en cuestión, y le muestra que el atacante se representa eso mismo. No cabe duda de que el motivo originario de la pulla es el placer de ver desnudado lo sexual.

La inclinación para ver desnudo lo específico del sexo es uno de los componentes originarios de nuestra libido. A su vez quizá sea ya una sustitución, y se remonte a un placer, que hemos de suponer primario, de tocar lo sexual. Como es tan frecuente, también aquí el ver ha relevado al tocar», *ib.*, pp. 92-93.

<sup>183</sup> «le mot d'esprit évoque, plus que la femme «réelle», la femme fantasmatique, l'image de la mère, que le rêve, déjà, présentait comme l'une des Trois Parques éduquant les hommes à la Nécessité, à la Loi de la mort, à celle aussi, de la restriction et du différencement des appétits», *Pourquoi rit-on ?*, pp. 181-182.



detrás de sus títulos de nobleza, su lenguaje refinado y sus exigencias, detrás de todas sus capas culturales, se encuentra, en último análisis, dominada, ella también, por las necesidades corporales más bajas, y no es más que una simple mujer<sup>184</sup>.

Es la ambivalencia de una simple mujer, la que hace que nunca sea *solo* una simple mujer. También puede ser un paraguas. Lo ilustraremos por medio del chiste del que se hace eco Kofman<sup>185</sup>, que recoge Freud de un libro sobre un festival de carnaval de Viena, donde aparece lo siguiente:

«Una esposa es como un paraguas. Uno acaba siempre por tomar un coche de alquiler». Ya hemos elucidado la complicada técnica de este ejemplo: una comparación desconcertante, imposible en apariencia pero que, como ahora vemos, no es en sí chistosa; además, una alusión (coche de alquiler — transporte público) y, como potente recurso técnico, una omisión que refuerza la incomprensibilidad. La comparación podría desarrollarse del siguiente modo: Uno se casa para ponerse a salvo del asedio de la sensualidad, y luego resulta que el matrimonio no le permite satisfacer ninguna necesidad algo más intensa, justamente como uno lleva consigo un paraguas para protegerse de la lluvia y luego se moja a pesar de él. En ambos casos es preciso procurarse una protección más fuerte: en este, tomar un vehículo público; en aquel, mujeres asequibles por dinero. [...] Entonces, la fuerza de este chiste reside en que, sin embargo —por toda clase de rodeos— lo ha dicho<sup>186</sup>.

La mujer-paraguas expone la condición de la sexualidad que divide a la mujer en madre/esposa y mujer pública, que se convierte en la protectora de la pulsión sexual y da lugar a la posibilidad de satisfacer las pulsiones sexuales. Luego, tanto el paraguas — madre/esposa— como el coche público quedan a disposición de la comodidad masculina. La esposa/paraguas no tiene —o es indiferente si tiene— deseo sexual y, desde luego, con ella no se verá satisfecho, precisamente, por el pudor que protege a las mujeres del rebajamiento que supondría el abordaje sexual. Para satisfacerlo es necesaria la función de la prostituta/coche público: objeto de circulación entre los hombres que hacen uso de ello (ella) satisfaciendo aquello que no sería consentido en la esposa ni en la mujer respetable. Si tenemos lo expuesto en cuenta y sopesamos lo dicho desde el acto de venganza, Kofman introduce la pregunta acerca de la motivación de aislar a las mujeres y reforzar y perpetuar esta situación mediante la cultura para que ellas no pudieran vengarse de los hombres igual que ellos hacen con ellas gracias al chiste. Quizá separarlas e impedir que puedan vincularse en una complicidad sexual, en una hermandad, permitiría una salida de la represión que no desembocara en la histeria.

### 11.9.3. Medusa, terrorífica impresión de la castración

La figura mitológica de Medusa aparece reiteradamente en los textos de Kofman. No solo se remite a la interpretación que hiciera Freud de esta imagen, sino también a los comentarios de Ferenczi de 1923:

<sup>184</sup> «L'imposture que démasquerait l'histoire comique serait la suivante : cette femme se fait passer hypocritement pour une mère vénérable (immaculée), une déesse admirable et sublime, alors qu'elle n'est, après tout, pas plus recommandable ni respectable qu'une femme vénale, puisque derrière ses titres de noblesse, son langage raffiné, et ses exigences, derrière toutes ses couches culturelles, elle se trouve, en dernière analyse, dominée, elle aussi, par les besoins corporels les plus bas, et n'est qu'une simple femme», *Pourquoi rit-on ?*, p. 191.

<sup>185</sup> Un paraguas al que Derrida dedicará el texto de *Éperons. Les styles de Nietzsche*. París: Flammarion, 1978. Trad. al castellano. *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. Trad. M. Arranz Lázaro. Valencia: Pre-textos, 1981.

<sup>186</sup> «El chiste y su relación con lo inconsciente», pp. 104-105.

En el análisis de los sueños y fantasías, me he encontrado repetidamente con la circunstancia de que la cabeza de la Medusa es el símbolo terrible de la región genital femenina, cuyos detalles se desplazan «de abajo arriba». Las muchas serpientes que rodean la cabeza deben significar -en su representación por lo opuesto- la ausencia de pene, y el espectro mismo es la terrorífica impresión causada en el niño por los genitales sin pene (castración). Los espantables ojos de la cabeza de la Medusa tienen también el significado secundario [de] la erección<sup>187</sup>.

Simplificando, la cabeza de Medusa, plagada de serpientes —símbolos fálicos— representa lo contrario, a saber, la ausencia de pene. Es ahí donde radica el terror que despierta esta figura, puesto que muestra lo que se asume como horrible castigo. Freud teniendo esta consideración en mente, escribe:

Es notorio, asimismo, cuánto menosprecio por la mujer, horror a ella, disposición a la homosexualidad, derivan del convencimiento final acerca de la falta de pene en la mujer. Recientemente, Ferenczi (1923), con todo derecho, recondujo el símbolo mitológico del horror, la cabeza de Medusa, a la impresión de los genitales femeninos carentes de pene.

Pero no se crea que el niño generaliza tan rápido ni tan de buen grado su observación de que muchas personas del sexo femenino no poseen pene; ya es un obstáculo para ello el supuesto de que la falta de pene es consecuencia de la castración a modo de castigo. El niño cree, al contrario, que solo personas despreciables del sexo femenino, probablemente culpables de las mismas mociones prohibidas en que él mismo incurrió, habrían perdido el genital. Pero las personas respetables, como su madre, siguen conservando el pene<sup>188</sup>.

La homosexualidad masculina, desde este punto, deriva de no poder superar esta visión y del saber *de la falta de pene en la mujer*. Esto es lo que representa la cabeza de Medusa, la falta de pene, apareciendo múltiples objetos fálicos como cabellera. Freud, añade en una nota: «Me gustaría agregar que lo mentado en el mito son los genitales de la madre. Atenea, que lleva en su armadura la cabeza de Medusa, se convierte justamente por ello en la mujer inabordable, cuya sola visión extingue toda idea de aproximación sexual»<sup>189</sup>. Freud añade que el simbolismo de Medusa apunta al sexo de la madre, no de la mujer en general. Con la nota sobre Atenea, lo que hace es volverla intocable —en su escudo lo lleva— para mantenerla casta, lejos de la posibilidad de comercio sexual, justo como con la madre. Si no es madre, para que la mujer se vuelva soportable, habrá que degradarla; vía que ofrece el triunfo sobre la amenaza de castración y de la protección contra ella, de ahí resultará la degradación y el fetichismo. La pregunta para Freud y Kofman es la misma, dado que, si esto es así, ¿por qué *de facto* hay relaciones sexuales, comercio sexual de hombres con mujeres? Según la lectura que hace Kofman de Freud es porque ante en ese horror se afirma algo para el hombre: su pene, lo que permite suavizar la angustia de castración ante el ser que no tiene. Kofman sostiene que esto juega el mismo papel que las serpientes del cabello de Medusa, en la que se da la presencia y la ausencia al mismo tiempo de pene. La cabellera, hace de tapadera de la ausencia de pene en Medusa, así como la envidia del pene hace de tapadera de la ausencia de pene en la mujer:

[...] si el horror frente a los órganos genitales de la mujer tiene siempre como contrapartida apotropaica la erección del órgano masculino, la exhibición de su pene como para decir «yo no te temo, yo te desafío, yo poseo un pene» [...] los órganos genitales de la mujer suscitan indisociablemente horror y placer, despiertan y calman la angustia de castración<sup>190</sup>.

---

<sup>187</sup> Cf. Sándor Ferenczi, «sobre el simbolismo de la cabeza de medusa», *Teoría y técnica del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1967, p. 296.

<sup>188</sup> «La organización genital infantil», *O. C.* Vol. XIX, p. 148.

<sup>189</sup> Íd.

<sup>190</sup> Sarah Kofman. *El enigma de la mujer*, p. 101.

Estas últimas palabras las extrae Kofman, precisamente del texto de Freud *La cabeza de Medusa*. Por lo que, tras la exposición de la lectura de Kofman, podríamos sostener que la envidia del pene garantiza la estabilidad, la seguridad del pene del hombre. Por ende, el éxito de la interpretación freudiana reside para Kofman en la perfecta defensa que supone ante la alteridad de la mujer, pues castrándola la separa de su poder; a través de la envidia del pene, se logra superar la angustia de castración —propia de Freud y de los hombres en general—, obviando su propia castración.

### 11.10. Del rechazo de la feminidad

Hacer coincidir la meta de la feminidad con la de la maternidad y subsumir los desarrollos psicosexuales al biológico en virtud de la disposición de la *naturaleza* del cuerpo de cada uno es obviar que la humanidad no es solo y simplemente biología. En 1937, en *Análisis terminable e interminable*, Freud hace intervenir el aspecto social para remarcar que no todo va a depender de la biología<sup>191</sup>. Palabras en las que Kofman toma fuerza para afirmar que, si se trata de algo social y no biológico, no podremos hablar de una naturaleza «mujer» o de lo «femenino», sino de una condición apoyada en una ideología, en una construcción o perspectiva que imponga, desde su poder, lo que es «mujer» o «femenino». Una voluntad que inaugurará unas medidas, una constitución que logra hacer pasar la pasividad como rasgo fundamental de la mujer y su rechazo por parte del hombre como algo biológico. Rechazo, que como indicara el propio Freud no se extiende a todas las caras de la pasividad, pues en múltiples ocasiones los hombres han de mostrarse pasivos en ciertas situaciones sociales. Por ende, si lo biológico se mezcla con lo social, lo claro y lo distinto de la ciencia se difumina y emborrona con la divagación especulativa de las humanidades, y da lugar a múltiples interpretaciones, pero no saca a la luz verdades ocultas, definitivas y definitorias. Además, pone de relieve que no cabe la aplicación del método científico a un objeto de estudio que no lo acepta, que no le corresponde. En Kofman, esta deriva social coloca al rechazo de la feminidad como el resultado de la protección defensiva ante la angustia de castración, que causa rechazo y se proyecta violentamente al exterior. El rechazo, por consiguiente, no es hacia la pasividad, como Freud explicita en la siguiente nota: «El hombre solo se defiende de la pasividad frente al hombre, no de la pasividad en general»<sup>192</sup>, de modo que, lo que expresa su rechazo de lo femenino no es el rechazo a la pasividad, sino a otra cosa y alude a algo que es lo que le recuerda que vive bajo amenaza y le genera angustia, a saber, la castración por el padre. Al respecto Kofman enuncia que:

[...] en esta oscuridad aporética, en esta confusión extrema en la que se encuentra hasta ahora la investigación, debido a que los límites entre masculino y femenino se han borrado, los criterios tradicionales de lo activo y lo pasivo han sido rechazados, el psicoanálisis aparece como la única salida: de él provendrá la «luz», a condición de plantear el problema de manera distinta de como se lo ha hecho hasta ahora. La cuestión se aclarará si entendemos *cómo se produce la diferenciación en dos sexos*, diferenciación a la que estamos tan habituados que olvidamos su carácter sorprendente, la misma que permite distinguir naturaleza animada y naturaleza inanimada [...] ya no se trata de describir la esencia de la mujer (*was das Weib ist*) [qué es la mujer], tarea irrealizable, metafísica, digna de poesía, sino de buscar de manera totalmente positivista *cómo* el niño con tendencias bisexuales *deviene* una mujer<sup>193</sup>.

<sup>191</sup> Cf. «Análisis terminable e interminable» O. C. Vol. XXIII, p. 254.

<sup>192</sup> Íd., nota 37.

<sup>193</sup> *El enigma de la mujer*, p. 139.

En otros términos, la mujer aparece aquí como lo constituido a partir de ciertas inclinaciones y tendencias que finalmente se le han adjudicado como «mujer». La historia del individuo adquiere importancia puesto que aquí se harán patentes estas inclinaciones. Al hilo de lo expuesto, es fundamental remarcar que no se trata de esencia sino de devenir, pues, en cualquier caso, será un «llegar a ser» que implica que no se deje de «llegar a ser» nunca o, en otras palabras, que no hay grado de realización máxima en el que el «llegar a ser» se transforme en «ser»<sup>194</sup>.

Se crea una falsa ilusión de omnipotencia intelectual, cuando el recurso a la ciencia y al sentido común —lo convencional y artificial— se unen para tratar de dilucidar qué es lo femenino y qué es lo masculino e implica la suposición de esencias puras que puedan ayudarnos a clasificar a la humanidad en dos grandes grupos. Freud, a pesar de que pudiera albergar el deseo de concluir de una vez por todas esta constante cuestión, evidencia, sobre todo a partir de la reconstrucción del texto freudiano sobre las mujeres por parte de Kofman, cómo las categorías y criterios que propone se vuelven impotentes e insuficientes para hallar lo masculino y lo femenino como tal. Podemos afirmar, en consecuencia, que el psicoanálisis se ofrece —como hemos visto en otros casos a lo largo de esta investigación— como aquella manera de interpretar los acontecimientos y a los individuos, a través de un método que privilegia los detalles y lo más singular de cada sujeto, y que puede conseguir arrojar luz sobre el asunto del «enigma de la mujer» que, desde aquí, tras lo expuesto, estamos ya en condiciones de transmutar en «devenir mujer». La clave para abordarlo que propone el psicoanálisis, no será nada más ni nada menos que la emergencia de una *respuesta* particular y singular, en cada sujeto al complejo de castración.

Para seguir nuestra exploración por el concepto propuesto por Kofman con respecto a estas cuestiones, debemos tener en consideración dos nociones claves. La primera con respecto al «enigma de la mujer», ya que implica que la respuesta a este enigma no puede ser más que el resultado logrado tras una ardua exploración, profundización, de una sesuda especulación que parta de la más rigurosa observación de los datos, o sin ella (esto es indiferente) para resolver este enigma trampa, puesto que en su seno ya se nos dice lo que estamos buscando: nos da su clave, su llave que abra, para todos los casos, a todas las mujeres, su boca y su sexo, como otra sexualidad, para su libre exploración. Quizá esto comporte tomarse excesivamente en serio cierta pretensión metafísica y, como ya vimos, fetichista. Aquí decir «otra sexualidad» u «otras sexualidades» lo consideramos indiferente dado que, si hay otra, no definida desde la masculina (para Freud, la que se conoce y es más o menos accesible y clara), puede haber *otras*. No se trata de proponer una dualidad, sino de una pluralidad admitiendo que *otra sexualidad*, refiere a *cualquier otra* sexualidad.

La segunda noción que hemos de remarcar aquí es con respecto al movimiento «devenir-mujer», que sin llevar demasiado lejos nuestra interpretación implica que no se nace mujer, pero, a la vez, que ser mujer tampoco será nuestro destino, pues se trata, más bien, de un continuo movimiento de construcción que no acaba nunca. Esto implica que no tiene que ver con los cromosomas, ni con destinos instintivos o naturales, ni con lo anatómico, lo que no quiere decir que no se pongan en juego todos estos factores con un papel fundamental en el devenir. Es evidente que cada cosa, situación, palabra, marca, etc.,

---

<sup>194</sup> A propósito del caso de Auguste Comte trataremos la expresión «devenir-mujer» en los textos de Kofman.

tanto con las que contamos como con las que no lo hacemos, desde el nacimiento hasta la muerte, contribuyen, ayudan o perjudican dependiendo de la aceptación o rechazo propios y de los otros —y lo que estos hagan con nosotros— y la adaptación al medio. Entonces, incluso si «la anatomía es el destino»<sup>195</sup>, este destino no excluye «para cada mujer, según su historia individual, un destino diferente de las pulsiones»<sup>196</sup>, no impuesto por su «naturaleza de mujer». Recordemos en este punto que las pulsiones no son susceptibles de ser masculinas o femeninas, sino que son fuerza, pulso, empuje, y los destinos tampoco, pues hemos de entenderlos, en el constructo psicoanalítico, como destino o defensa contra la pulsión<sup>197</sup>.

Kofman reconoce que estas dos nociones, junto con la de bisexualidad, son un arma de doble filo, pues «permite [a Freud] a la vez disolver la oposición metafísica de una masculinidad y una feminidad “puras” y seguir manteniendo lo masculino con todos sus privilegios tradicionales»<sup>198</sup>, dado que, aunque Freud logra introducir la alteridad en la sexualidad, esta será interpretada a partir de una sexualidad general que, finalmente, la subsumirá. El interés a este respecto de Kofman será continuar la vía proporcionada por la cuña que supone el reconocimiento de una sexualidad otra, distinta y no análoga a la masculina, a fin de lograr multiplicar la unisexualidad o sexualidad general en un haz tan infinito de sexualidades como sujetos haya.

#### 11.10.1. Clítoris: órgano rector masculino

No es difícil, en cambio, demostrar que también a la histeria le corresponde una regresión, diversa, a un nivel más temprano. Como sabemos, la sexualidad de la niña está bajo el imperio de un órgano rector masculino (el clítoris), y en muchos planos ella se comporta como la del varoncito. Una última oleada de desarrollo en la época de la pubertad tiene que remover esa sexualidad masculina y elevar a la vagina, derivada de la cloaca, a la condición de zona erógena dominante. Ahora bien, es muy común que en la neurosis histérica de las mujeres sobrevenga una reactivación de esta sexualidad masculina reprimida, y contra ella se dirige luego la lucha defensiva de las pulsiones acordes con el yo. No obstante, me parece prematuro internarme en este trabajo en el examen de los problemas de la predisposición histérica<sup>199</sup>.

La bisexualidad en la niña, como vimos, nace de que, en un primer momento, su sexualidad *es como* la del varoncito, puesto que hay un órgano rector de su sexualidad, de tipo masculino. La histeria, considerada desde las reflexiones de Freud, da cuenta de este hecho cuando reaparece o se dan signos de esta sexualidad infantil que debió quedar reprimida durante la pubertad, pero no lo hizo. Se supone un fracaso en el cambio de zona erógena y en el intento de la redistribución pulsional que parte de la represión de un tipo de sexualidad hacia otro tipo que favorece a una zona distinta, cuyo órgano rector ya no sería de tipo masculino, sino femenino. Así, nuestra autora, con respecto a esta dualidad en la mujer, sostiene que:

La crisis histérica que exhibe y disimula a la vez la bisexualidad, sobre todo la virilidad de la mujer es la única forma que tiene la mujer, a causa de las prohibiciones a las que ha

<sup>195</sup> Sigmund Freud. «El sepultamiento del complejo de Edipo», *O. C.* Vol. XIX, p. 185.

<sup>196</sup> Sarah Kofman. *El enigma de la mujer*, p. 140.

<sup>197</sup> «Atendiendo a los motivos {las fuerzas} contrarrestantes de una prosecución directa de las pulsiones, los destinos de pulsión pueden ser presentados también como variedades de la defensa contra las pulsiones», «Pulsiones y destinos de pulsión», *O. C.* Vol. XIV, p. 122.

<sup>198</sup> *El enigma de la mujer*, p. 140.

<sup>199</sup> Sigmund Freud. «La predisposición a la neurosis obsesiva», *O. C.* Vol. XII.

sucumbido de manera excesiva, de gozar simultáneamente de una manera doble. La crisis revela que la histérica, de hecho, no quiere perder nada, y que la evolución hacia una feminidad llamada normal es represiva en tanto es restrictiva. ¿Pero qué impone aquí la norma? ¿Acaso la norma es la unisexualidad, el abandono completo de una zona en provecho de la otra?<sup>200</sup>.

En la histeria lo que aparece es un goce doble, doble forma de gozar, manteniendo el tipo masculino y otras formas de goce. Quizá, como apunta Kofman, no se trata de que haya una supresión del tipo masculino, clitoridiano, sino, precisamente, de mantener ambos tipos. A partir de Freud también es posible esta lectura en la que no se vuelve necesaria la supresión, represión o renuncia de la sexualidad clitoridiana en favor de la vagina, y se propone una colaboración entre ambas zonas —en favor de otro tipo de sexualidad no masculina—, gozando un doble goce y no el unisexual. Para ello es necesario cargar, invertir, dar paso a la segunda zona para que sea doble, para poder mantenerse ahí:

Y más tarde, cuando por fin el acto sexual es permitido, el clítoris mismo es excitado, y sobre él recae el papel de retransmitir esa excitación a las partes femeninas vecinas, tal como un haz de ramas resinosas puede emplearse para encender una leña de combustión más difícil. A menudo se requiere cierto tiempo para que se realice esa transferencia. Durante ese lapso la joven es anestésica. Esta anestesia puede ser duradera cuando la zona del clítoris se rehúsa a ceder su excitabilidad.

[...]

Toda vez que logra transferir la estimulabilidad erógena del clítoris a la vagina, la mujer ha mudado la zona rectora para su práctica sexual posterior. En cambio, el hombre la conserva desde la infancia. En este cambio de la zona erógena rectora, así como en la oleada represiva de la pubertad que, por así decir, elimina la virilidad infantil, residen las principales condiciones de la proclividad de la mujer a la neurosis, en particular a la histeria. Estas condiciones se entraman entonces, y de la manera más íntima, con la naturaleza de la feminidad<sup>201</sup>.

El clítoris, entonces, posee un papel relevante e imprescindible en el desarrollo de la sexualidad: excita y permite la posterior excitación de toda la zona. En el tiempo del cambio, la muchacha estará bajo cierta anestesia, y será mayor cuanto más se aferre a su goce fálico, lo que implica la inhibición de lo doble, del otro goce. En resumen, lo que está proponiendo Kofman aquí es una manera diabólica de gozar, esto es doble, que no haga caer ninguna de sus formas de poder bajo la mortificación de la medida —que, de nuevo insistimos, no le corresponde porque no es análoga a la sexualidad que establece las medidas—. Kofman apunta a que la bisexualidad en la niña es lo que se da y, en consecuencia, si consideramos exclusivamente su desarrollo, sin comparación con el desarrollo del niño, la norma no es la unisexualidad, ni lo fálico, sino la bisexualidad y la ambivalencia: una doble zona erógena y un doble objeto de amor. El recurso a la bisexualidad se ofrece aquí como la condición de posibilidad para que aparezca una sexualidad distinta a la masculina, aún a riesgo de *caer* en la histeria como *defensa* ante la sexualidad y sus pulsiones. En esta dirección pese a que la cura terapéutica en ámbitos ajenos a la terapia psicoanalítica puede tener que ver con restituir la normalidad en el individuo; lograr comportamientos o conductas que mejoren la capacidad de adaptación a su entorno; eliminar de alguna manera pensamientos tristes o deprimentes; superar trastornos obsesivos compulsivos; triunfar sobre comportamientos nocivos; superar traumas de una vez por todas; para Kofman pensar que la cura en psicoanálisis tiene algo que ver con esto, es seguir pretendiendo que el psicoanálisis encuentre la llave particular, la clave singular del enigma de cada quien que pasa por un diván. Sin embargo, nuestra autora sostiene que:

---

<sup>200</sup> *El enigma de la mujer*, p. 142.

<sup>201</sup> «Tres ensayos de teoría sexual», *O. C.* Vol. VII, pp. 201-202.

[El] objetivo de un psicoanálisis debe ser restablecer en todos, hombres y mujeres, el poder de gozar de una manera doble, «diabólicamente», más allá de las limitaciones impuestas por la moral social que tiende a imponer como norma la unisexualidad, la frustración para un sexo del gozo sentido por el otro. En este sentido, un heterosexual «puro» es tan «enfermo» como un homosexual, aunque por razones sociales raramente ocurre que un paciente sobre el diván pida que se le cure de su heterosexualidad<sup>202</sup>.

En apariencia, porque esto no crea en principio conflicto en el individuo, aunque, que se trate de un caso de un individuo heterosexual no implica que no tenga problemas con lo sexual o que no le asalten cuestionamientos al respecto. Es decir, que no es garantía de un desarrollo satisfactorio que no cause conflictos o síntomas, principalmente, porque tanto en la homo- como en la heterosexualidad hay represión de lo sexual. Así las cosas, la cura de lo sexual en Kofman, de lo imposible diríamos desde otro ángulo, no está en encontrar una clave que ponga punto final al enigma, sino multiplicarlos, sino en crear infinitas claves e infinitos enigmas o al menos tantas como sujetos sexuados existan. Lo sexual siempre es una variante particular, marcada por el paso por su complejo edípico y por su elección de objeto. La homosexualidad o heterosexualidad, entonces, surge como posibilidad propiciada por la dualidad sexual psíquica que implica una pluralidad de respuestas en el desarrollo psicosexual. Así, Freud descubre que, en lo sexual, la única constante psíquica será la ambivalencia, el doble, lo que implica necesariamente la imposibilidad de pureza en ninguno de los *tipos* en los que pueda derivar su desarrollo.

Volviendo a la cuestión que plantea el clítoris como órgano rector masculino en la niña diremos con Freud-Kofman que el placer clitoridiano en ella correspondería a una fase *fálica*, caracterizada por una forma de goce cifrada en lo masculino, en el modo de vivir o experimentar la sexualidad como un placer masturbatorio que gira en torno a su órgano erógeno. A pesar de que se trate de *su* órgano erógeno, hay algo de impropiedad en el asunto, puesto que este placer de la niña masculino es definido a partir de, efectivamente, el modelo masculino<sup>203</sup>. Quizá bastaría decir: no se trata de un placer fálico, sino clitoridiano y afirmar que «la niña pasa por una fase clitoridiana», resaltando la singularidad de esta y no subsumiéndola bajo la sexualidad masculina: «goza según el tipo masculino, porque es a partir de un órgano análogo al pene». En este sentido, el placer masturbatorio del niño y de la niña se equipara y Kofman defiende que:

[...] los dos sexos en este momento lo ignoran todo acerca del sexo «femenino», desconocen la existencia de la vagina, «propiamente femenina», que todavía no ha sido «descubierta». Se trata de demostrar —y esto es una verdadera petición de principios— que, en la fase fálica, porque estamos en este estadio, no podría haber más que un tipo de placer, el fálico, aunque haya sensaciones anales o vestibulares. Y, de todas maneras, suponiendo que existan, no podrían jugar un papel importante puesto que estamos en el estadio fálico (Freud no da ninguna otra justificación): debéis admitirlo, meteos en la cabeza que durante la fase fálica es el clítoris la zona erógena preponderante<sup>204</sup>.

En esta equivalencia dentro del placer fálico, afirma que se trata del mismo valor, del mismo placer. Así, Kofman sostiene que en Freud el clítoris no es un simulacro del pene, una atrofia, un reemplazo o una sustitución, sino que es un órgano que proporciona a quien lo posee un placer del mismo tipo del que provee el pene que será de tipo masculino, fálico, de órgano —del lado del tener—. Desde este lugar donde destaca la equivalencia en cuanto

<sup>202</sup> *El enigma de la mujer*, p. 145.

<sup>203</sup> *Passim*, «Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos», *O. C.* Vol. XIX.

<sup>204</sup> *El enigma de la mujer*, p. 156.

al placer entre clítoris y pene, el placer cifrado y proporcionado por lo que se tiene. Repensemos la *envidia del pene*, pues, ¿quién envidiaría algo si no está en falta? Es decir, por qué hablar de envidia del pene si aquella que envidia también tiene un órgano que provee de placer fálico. Si se toma en serio la bisexualidad y la sexualidad fálica doble, que tiene como órganos el pene y el clítoris, *nada haría falta* —porque no la habría: o tienes lo uno o lo otro, pero, en cualquier caso, todos se hallarían provistos de su ración de placer fálico. ¿Cómo encajar aquí la envidia del pene? O, mejor expresado, para no aparentar que queremos *salvarla y mantenerla* a toda costa ¿qué se agazapa tras esta envidia, puesto que, para sostenerla y mantenerla, para fundamentarla, no pueden tener el mismo valor un órgano erógeno y otro, ya que entonces la envidia no se desarrollaría?

Esta envidia se apoya, fundamentalmente, en la *inferioridad del clítoris*, porque no es un pene, sino otra cosa. Freud deja constancia en *Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos*: «Hay otro sorprendente efecto de la envidia del pene —o del descubrimiento de la inferioridad del clítoris»<sup>205</sup>. Una de las consecuencias será que, pese a haber afirmado que la mujer goza fálicamente de la masturbación con su órgano, es que la mujer, ante la percepción de la inferioridad de su clítoris en comparación con el pene, soporta peor que el hombre la masturbación<sup>206</sup>, debido a lo que también sufrirá de cierta inferioridad en cuanto al disfrute del placer fálico, aunque Freud seguidamente reconoce que no podríamos convertir esta hipótesis en regla, dado que «la experiencia mostraría incontables excepciones». De nuevo, nace la sospecha en primer lugar sobre la inferioridad del clítoris y, en segundo, sobre la inferioridad del placer que proviene de él; ambas *inferioridades* necesarias para poder sustentar la envidia del pene, piedra angular de las teorías de Freud sobre la sexualidad femenina.

La represión de la masculinidad en la mujer —entendamos aquí según Freud represión del «modo de goce fálico»—, se repetirá en la pubertad y en el primer coito, dado que hunde sus raíces en la herida narcisista de la mujer, provista de un órgano inútil en comparación. Ponemos esto en duda, dado que podemos sugerir que era útil si proveía de placer. Con esto apuntamos que tal vez sea, incluso para Freud, suponer demasiado considerar que un órgano del que se ha dicho que proveía de placer, de repente, se vuelve un órgano inútil. Kofman sospecha que el cambio de zona erógena que Freud ve en el desarrollo psicosexual de las mujeres no tiene que ver tanto con los desarrollos sexuales de estas como con el desarrollo mismo de su teoría, puesto que tan solo con un cambio de zona erógena podría explicar la feminidad lograda. Con respecto a los órganos genitales y a la comparación *intuitiva*, a través de una percepción de la niña, Freud escribe: «ella nota el pene de un hermano o un compañerito de juegos, pene bien visible y de notable tamaño, y al punto lo discierne como el correspondiente, superior, de su propio órgano, pequeño y escondido; a partir de ahí cae víctima de la envidia del pene»<sup>207</sup>. Por lo que se podría deducir que la inferioridad que siente la niña, el perjuicio hacia el único órgano que hasta el momento había conocido, deriva de percibir que el otro, el que ella no tiene, es más grande y visible, y como no llegará a ser un hombre —a tenerlo—, se encamina hacia otros destinos.

---

<sup>205</sup> O. C. Vol. XIX, p. 273.

<sup>206</sup> «el conocimiento de la diferencia anatómica entre los sexos esfuerza a la niña pequeña a apartarse de la masculinidad y del onanismo masculino, y a encaminarse por nuevas vías que llevan al despliegue de la feminidad» *Ib.*, p. 274.

<sup>207</sup> *Ib.*, p. 270.



En relación con este deseo de ser un varón rescatamos el siguiente fragmento de *Tres ensayos de teoría sexual*:

El supuesto de que todos los seres humanos poseen idéntico genital (masculino) es la primera de las asombrosas teorías sexuales infantiles, grávidas de consecuencias. De poco le sirve al niño que la ciencia biológica dé razón a su prejuicio y deba reconocer al clítoris femenino como un auténtico sustituto del pene. En cuanto a la niña, no incurre en tales rechazos cuando ve los genitales del varón con su conformación diversa. Al punto está dispuesta a reconocerla, y es presa de la envidia del pene, que culmina en el deseo de ser un varón, deseo tan importante luego<sup>208</sup>.

El niño, entonces, debe reconocer en el clítoris un auténtico sustituto del pene, pero de poco le sirve, ¿esto es que no termina suponiéndolo como un auténtico sustituto del pene? La niña, por otro lado, no siente rechazo cuando ve los genitales del varón sino envidia-deseo, lo que lleva automáticamente a rebajar su propio órgano, a sentirlo inferior. Así leemos en *Sobre las teorías sexuales infantiles* de 1908 acerca del rechazo de la niña a su propio sexo:

En la niña pequeña se puede observar fácilmente que comparte por entero aquella estimación de su hermano. Desarrolla un gran interés por esa parte del cuerpo en el varón, interés que pronto pasa a estar comandado por la envidia. Se siente perjudicada, hace intentos de orinar en la postura posibilitada al varón por la posesión del pene grande, y cuando exterioriza el deseo: «Preferiría ser un muchacho», nosotros sabemos cuál es la falta que ese deseo está destinado a remediar<sup>209</sup>.

Kofman expone de manera clara sus dudas en relación con esta inferioridad que siente la niña como causa de la envidia del pene, pues ¿dónde situar la causa de esta percepción?, es decir, ¿tiene tanto peso en un primer momento esta percepción del pene con respecto al clítoris, ver a aquel como visible y que esto sea sinónimo de superior?, ¿cuál es la referencia última para suponer que este es superior al órgano de la niña?

Para responder estas cuestiones, Kofman nos lleva a *Sobre las teorías sexuales infantiles*, donde Freud pone por escrito algunas de las teorías infantiles sobre la sexualidad. En este texto expone la creencia de que los dos sexos se dividen no según se tenga pene o no, sino que sea visible o no —recordemos que el clítoris es el *auténtico sustituto del pene* y que no se ve, que está escondido—; lo que se percibe, en el caso del niño, no será el clítoris, sino que no hay pene. En este sentido, el órgano clítoris pasa a un lugar secundario en la explicación psicoanalítica, rechazado por niños y niñas tras el chasco de los infantes al ver dramáticamente desmentida su particular teoría sexual que supone a todos los seres humanos un pene<sup>210</sup>. Ese órgano que no merece la pena, que es inferior, inútil, se vela y se ignora su particularidad, la que, por otra parte, sale a la luz si deja de considerarse como el *auténtico sustituto del pene*, como trata de hacer Kofman colocando al mismo nivel en la *sexualidad* femenina al clítoris y a la vagina, pudiendo pensar la ambivalencia sexual desde ahí. La creencia de que todos los humanos tienen pene viene bien a Freud para explicar su teoría, pues tomándola como sustrato, le permite «inventarse» (palabra utilizada por Kofman) el estadio fálico, definido por un solo tipo de sexualidad, la masculina, la del pene, ya sea un pene visible o un pequeño clítoris —recordemos que los niños, al contemplar la

<sup>208</sup> «Tres ensayos de teoría sexual», pp. 177-178.

<sup>209</sup> O. C. Vol. IX, p. 194.

<sup>210</sup> Cf. *ib.*, p. 192.

ausencia de pene, por mecanismo de compensación se supone uno pequeño y escondido, albergando la esperanza de que en algún momento crezca—.

### 11.10.2. La madre amada en relación con la envidia del pene

La niña acuciada por la envidia-deseo del pene, no solo debe cambiar sus zonas erógenas, sino también sus objetos de amor: de la madre al padre, ambos cambios que el varoncito no se ve obligado a hacer ni por la cultura ni por la naturaleza. El misterio del asunto radica en que la niña sale de esa sexualidad masculina y de la fijación a la madre como objeto de amor, cuando «no hay ninguna necesidad, ni química, ni biológica, ninguna ley de la naturaleza que empuje, a una edad determinada, a la niña hacia el padre»<sup>211</sup>, sin embargo, hablar de misterio es, otra vez, plantear el problema de manera metafísica tratando de encontrar causas últimas. Por esto mismo, Kofman pasa a indagar los objetos de amor tras haber considerado las diferentes zonas erógenas como los destinos de la pulsión.

No hay ninguna necesidad para que la niña cambie de objeto, al menos no la habrá si no insertamos la envidia del pene como factor determinante en este movimiento. La figura de la madre adquiere una relevancia determinante, pues, habiendo supuesto la niña que a ellas no les faltaba nada, de repente, al dejar su impronta en el psiquismo la diferencia sexual, su madre será objeto de desprecio y resentimiento, puesto que no le ha dado lo que desea. Podría caber la posibilidad de que, al contemplar esta ausencia en la madre, ambas se unieran en su no tener. Pero si esto fuera así, no se posibilitaría la entrada en escena de la envidia del pene, del resentimiento y, por ende, la niña no podría apartar la mirada-deseo de su madre hacia su padre —el que sí tiene—. La teoría requiere este momento de rechazo de la madre para que pueda suceder el que la niña dirija su deseo hacia otro y garantizar un motivo para que esto ocurra. Luego, lo que se constata a través de la mirada de Freud es la hostilidad que se despierta en la hija hacia la madre, que la vuelve culpable de su herida narcisista. Esto es, precisamente, lo que distingue el complejo edípico en la niña y en el niño. Hasta el momento de la percepción de la diferencia (que la niña siente como máximamente injusta), tanto niño como niña son *niños*, de tipo masculino, que aman a su madre desde una exigencia insaciable de amor. No obstante, como ya hemos visto, según Kofman, si consideramos la sorpresa de la aparición de un desvío del tipo masculino que implica la inmersión de la niña en un complejo que no puede ser reducido al del niño, marcado y posibilitado por una especial virulencia y agresividad hacia su madre, «podemos preguntarnos si Freud no “inventó” (en vez de descubrir) ese resentimiento tan específico hacia la madre por las necesidades de la (su) causa»<sup>212</sup>.

Kofman rescata la afirmación freudiana de que la niña y el niño en etapas preedípicas aman a una madre fálica, a la que no le falta nada; pero que al contemplar la diferencia la imagen fálica de la madre caerá y aparecerá la falta en ella. A partir de ahí, podemos conceder, sin demasiada reflexión, que el varoncito, que toma como referencia sus genitales, supusiera que los de todos los demás seres humanos fueran iguales. Sin embargo, en el caso de la niña ¿qué sentido tiene que suponga unos genitales de los que no tiene noticia al resto de la humanidad? Por otro lado, Kofman ya lo insinuó: los pechos, distintivo

---

<sup>211</sup> Sarah Kofman. *El enigma de la mujer*, p. 165.

<sup>212</sup> *Ib.*, p. 188.

claro y el cual percibe el niño desde el principio, muestran una clara diferencia entre los seres sexuados adultos. La primera diferencia con la que se encuentran es que hay un ser que le alimenta a través de ellos y que son especiales porque le aportan satisfacción y placer, mientras que otros no lo tienen y no es posible disponer por medio de ellos del pecho nutricional. Dada su importancia en los primeros años de vida y el silencio al respecto en los textos freudianos nos preguntamos con Kofman si no habrán quedado sepultados, ocultados bajo la importancia del pene.

La desconfianza de Kofman aflora a partir del hecho de que desde la *simple observación* no se percibe esta historia —habrá que construirla desde los conceptos freudianos—, por lo que solo se podrá hablar de «envidia del pene» si se somete el análisis al método de Freud. Por ello mismo, nuestra autora expresa que «no cabe duda de que se necesitó una cuota de “especulación”, algo más que permitiera “ver” aquello que otros, que sin embargo han tenido muchas oportunidades de ver niñas pequeñas, no habían percibido nunca»<sup>213</sup>. Una cuota de especulación, de mano de la pluma del *romancero de Freud* para poder explicar la sorprendente separación con la madre y así propiciar su explicación de la ruptura de su unión, en pro del ulterior desarrollo que pasa por el amor al padre, al que le sucederán los sustitutos, con la esperanza puesta en un niño que venga hacer el punto de sutura definitivo; aunque también habrá de separarse de este, volviendo el resentimiento y el recuerdo de la herida. Solo a través del análisis se puede aceptar la castración, lo que lo sitúa como la manera de salir de esta condena a la histeria o al eterno retorno de la herida y del resentimiento en la mujer, pues el ser supuestamente castrado, al menos anatómicamente, ha de castrarse constantemente. Kofman en esta línea sostiene que «En general, el resto de la vida de la niña, de la mujer, puede decirse que es un conjunto de tentativas, más o menos fantaseadas, para intentar, a pesar de todo, satisfacer esta irrazonable y, sin embargo necesaria, envidia»<sup>214</sup>, envidia acompañada de un deseo ferviente de obtener, ganar, conquistar un pene o cualquiera de sus sustitutos, ya sea un libro o un hijo<sup>215</sup>, suplementos que vengan a suturar la herida.

Parece, de esta manera, que el odio y el resentimiento hacia la madre se convierten en la clave en el desarrollo del otro tipo de sexualidad diferente al masculino, que supone un cambio de zona erógena y un cambio de objeto de amor. Amor y odio, es decir, ambivalencia en los sentimientos con respecto de la madre que, no olvidemos, también aparecen en el niño ante las prohibiciones y restricciones impuestas por ella. Una vez más, ha de encontrarse la causa de la especial virulencia en el caso de las niñas en las consecuencias psíquicas de las diferencias anatómicas. A propósito de la ambivalencia amor-odio del niño hacia la madre, podríamos decir que no tiene mayor importancia, dado que no hacen que se desvíe de su tipo de objeto y su tipo de sexualidad. Lo paradójico, dada la complejidad del desarrollo psicosexual que plantea Freud en las niñas es que habiendo concedido que en el niño y en la niña no se dan desarrollos paralelos, sigue haciendo pasar a la niña por un complejo de castración, si bien distinto al del niño, no deja de ser *él* el

---

<sup>213</sup> *Ib.*, p. 181.

<sup>214</sup> *Ib.*, p. 195.

<sup>215</sup> *Cf. ib.*, p. 196.

modelo. Pues, con todo, Freud sigue remitiendo a un complejo edípico, pese a haber reconocido una especificidad propia en la niña, por ello, Kofman defiende que Freud:

[...] está condenado a no poder rendir cuenta de las diferencias de comportamiento de los dos sexos sin contradecirse. Al afirmar que el varón permanece fijado definitivamente a la madre, «olvida» que la angustia de castración es para él una roca inquebrantable. No solamente hace a la niña «cómplice» del hombre, sino que la transforma en un varón más misógino y fetichista que el propio varón. A la manera de una nueva conversa, sobrepujará, rechazará y menospreciará de manera radical (salvo en el caso de la homosexual, pero Freud se las arreglará para hacer de ella una dogmática decepcionada) todo su sexo»<sup>216</sup>.

El varón queda fijado a la madre; lo que vendrá en su lugar bajo amenaza de castración serán sucedáneos, sustitutos, que en última instancia pueden ser reducidos a la figura materna. A pesar de que el varoncito también vea la falta de la madre, y esto haga brotar cierta desvalorización hacia la mujer, ello no implica como en el caso de la niña una separación y un cambio de objeto de amor. Luego, en ambos casos las cargas libidinales están vinculadas a las primeras necesidades vitales y a los primeros cuidados, tanto para una como para otro. Reducir el cambio a la envidia del pene es comprometer a la mujer con la empresa de defender el complejo de castración a cualquier precio, desde el punto de vista de Kofman.

### 11.11. Los complejos edípicos

Tanto en el niño como en la niña el complejo edípico comienza por una percepción, por una mirada que ve una diferencia, cifrada en el niño en «yo tengo, ella no tiene», de lo que se protege, para no percibirlo: puesto que hay al menos uno que lo perdió, corre el peligro de perderlo él también, y surge, por ello, la angustia de castración. Kofman con el propósito de hallar lo que se agazapa bajo todo este constructo o romancero freudiano expone:

La percepción de los órganos genitales de la niña jamás habría hecho surgir la idea de la castración, eventual, del varón, si no hubiera mediado la amenaza de castración y el sentimiento de culpabilidad que le lleva a creer en la realidad de esas amenazas. La otra percepción de los órganos de la niña, un simple vistazo, es suficiente para suscitar esta angustia porque existe ya de manera más o menos latente, a causa de la culpabilidad ligada con la masturbación. Para protegerse de esta angustia, el varón, en un segundo tiempo, dota a la niña de un pene, el clítoris.

[...]

En la *niña* tenemos el mismo punto de partida que en el varón. Es la percepción del sexo del otro, también una simple mirada (*Ausblick*) [perspectiva], lo que marca la apertura del complejo de castración de la niña. [...] ¿Qué es lo que ella nota con tanta rapidez? ¿Una diferencia cuantitativa o cualitativa? ¿Una simple diferencia cuantitativa podrá ser percibida como un perjuicio tal que marque definitivamente toda la evolución posterior de la sexualidad femenina? Y sobre todo, ¿podrá suscitar la envidia de poseer algo que no tiene?<sup>217</sup>.

Durante su desarrollo psicosexual, la niña, se percata de la diferencia genital. Este hecho, evidentemente, no está exento de consecuencias psíquicas. De entre las primeras se encuentra el inmediato despertar de la hostilidad hacia la madre, hacia el mundo y hacia los hombres, encauzando como pueda este acontecimiento en el desarrollo de su sexualidad. Ya hemos visto las tres respuestas que nos ofrece Freud: histeria, complejo de masculinidad o la feminidad lograda (semejante a una histeria, pero sin ser patológica)—. Según esto, la niña en el momento del descubrimiento de la diferencia genital se sabe perteneciente al sexo

---

<sup>216</sup> *Ib.*, p. 206.

<sup>217</sup> *Ib.*, p. 191.

débil, el disminuido. Cabe pensar, tras lo expuesto, si esta percepción, vistazo, mirada o perspectiva es suficiente para que sobrevenga la envidia del pene y sus distintas singularizaciones como respuestas a la diferencia sexual. Si se tratara de una percepción *inocente*, a saber, sin una valoración anterior en el ojo que mira, ¿cómo podría estar cargado el pene de una valoración que lo privilegie por encima de su ausencia?, puesto que, tal vez, si no lo ha tenido no sabe qué valor tiene, sobre todo, considerando que hasta el momento no se había percatado, no había percibido que había un sexo diferente al suyo. En el caso del varoncito, entendemos, que pueda sentir miedo a perderlo, puesto que *de facto* lo tiene, lo ve, lo siente, y de repente aparece un ser igual, pero que se diferencia de él en que no lo tiene. Entonces, ¿qué produce la herida y cuándo? ¿Por qué la niña se gira hacia su madre resentidamente, llena de reproches por no haberla dotado de pene? ¿De dónde toma su fuerza el prejuicio doloroso que se despierta en la muchachita?

Kofman no repara en ello, pero hemos de hacernos eco aquí. La cuestión de la diferencia sexual entendida como la diferencia entre genitales, simplifica y banaliza la cuestión. Luego, si retomamos la pregunta de Kofman de «¿qué es lo que ella nota con tanta rapidez?», podemos sostener que tal vez no se trate del tamaño del órgano del niño en comparación con el suyo ni de la visibilidad como comentábamos anteriormente, sino que el pene aparezca ahí como aquello que ella no tiene y es ahí donde reside la razón por la cual no completa a su madre, no la colma, pues ella, mira a su padre, a otros, en los que la muchacha supondrá algo que ella no tiene. Pensamos que abriendo esta perspectiva la confrontación se vuelve mucho más interesante que la pensada en términos genitales. Precisamente, también, porque esa percepción de no colmar a la madre, cuando ella se ausenta, cuando se gira a mirar a otro, cuando impone sus límites, también la tiene el niño. No obstante, esto tampoco podría ser lo decisivo, lo que marque el desvío y separación entre un complejo edípico y otro. Esta postura hace que retornemos otra vez a las preguntas planteadas por Kofman, puesto que tener o no tener parece que, finalmente, no se resuelve como lo que puede separar radicalmente un desarrollo del otro.

Según nuestra pensadora, tener pene ha debido ser valorado positivamente en algún momento para que su falta suponga justamente su falta y no resulte indiferente. Esa herida, ha debido ser causada antes y la tenencia o no de pene se resuelve como la mejor explicación posible, a un desprecio, un abandono, que haya producido herida que se convierte en indignación y frustración al ver esa diferencia, germen de la histeria, por lo que «El vistazo al sexo del otro permite encontrar, por fin, una “razón explicativa” de la preferencia materna, y esta vía es tranquilizadora porque más vale tener una razón, aunque sea difícil de aceptar, que ninguna»<sup>218</sup>. Kofman propone esta nueva mirada sobre eso que se desencadena como resentimiento infinito hacia la madre, del que la envidia del pene no sería más que un indicio o señal, es decir, un *fenómeno secundario* y reactivo; mientras que para Freud será primario, puesto que supone la clave para la explicación del cambio de vía, de objeto y del tipo de sexualidad en las muchachas, que dejan de ser niños —sexualmente masculinos-fálicos— para dar paso al florecimiento de su feminidad. Freud, llegados a este punto, declara que el

---

<sup>218</sup> *Ib.*, p. 192.

psicoanálisis no puede ir más allá, y que será tarea de la biología dar con la *esencia* de la feminidad y, de paso, resolver con ello el enigma de la mujer<sup>219</sup>.

De alguna manera, la mujer rechaza su falta de pene, rechaza su sexualidad y cae en otro rechazo que Freud extenderá a todas las personas, a saber, el rechazo de la feminidad. Kofman apunta directamente a la valoración sobre la que se sostiene esta desvaloración del sexo de las mujeres y la revalorización del pene por parte de la niña. Lo que Kofman extrae de esta reflexión, se concreta en las siguientes palabras:

El enigma de la sexualidad femenina, en último análisis, se remite a lo siguiente: ¿cómo la vida/la naturaleza, pudo querer un ser como la mujer, un ser castrado, un ser abominable, que horroriza a ambos sexos por igual? ¿Cómo es posible la mujer? Un ser así, como lo pensaba Aristóteles, ¿puede ser algo más que un puro «deshecho» de la Naturaleza? Solo la vida misma puede responder a estas preguntas: la palabra clave del enigma no pertenece al psicoanálisis sino a la biología<sup>220</sup>.

La biología resurge aquí, como ya hiciera en el libro *L'enfance de l'art*, como ciencia de la naturaleza, de la vida, del devenir, y, por extensión en esta serie, Kofman sostendrá que también de la madre. Ciencia que se postula como la que puede responder a la pregunta de la Esfinge, que propone el enigma y tiene su respuesta, al resguardo del que bien podría ser el templo de Isis, el templo de la madre naturaleza, prohibida al hombre. Cuestión que, por otro lado, nos trae el recuerdo del incesto, de la transgresión y de la prohibición de no violar a Isis, a la madre, a la mujer. Así, tanto la diosa, la madre o la mujer desnudas, desveladas, como la verdad —intocable y prohibida— se unen en este punto por lo que hay de prohibido y de transgresión, de crudeza y desnudez en sus figuraciones<sup>221</sup>. Freud, según nuestra filósofa, a través del recurso a la biología evitaría el incesto arrojando a su terreno la posible solución al enigma de lo femenino y de la sexualidad distinta a la masculina; puesto que la «envidia del pene» es el fundamento último al que se puede llegar desde su método. Modo de operar que le previene de ser como Edipo, un héroe trágico que se saca los ojos, como castigo por haber visto demasiado, pues, su Isis no estaba cubierta por un velo. Freud, precavido, pone el velo y se asegura de que sea otro el que responda al enigma. Así, con la tapadera fetichista, con la teoría pantalla o encubridora que Kofman sospecha que es la «envidia del pene», se dan soluciones que, según nuestra autora, desfiguran, disfrazan, como oníricamente, lo que se supo y lo que se trató de ocultar, a saber, las relaciones *fantaseadas, figuradas, disfrazadas* con la madre.

En relación con el recurso de la biología, así como al de la literatura o la poesía, leemos en la conferencia 33<sup>a</sup>: «Si quieren saber más acerca de la feminidad, inquieren a sus propias experiencias de vida, o diríjanse a los poetas, o aguarden hasta que la ciencia pueda darles una información más profunda y mejor entramada»<sup>222</sup>. Sin embargo, la pregunta a las mujeres no se considera, pues bien podría haber alentado en su discurso «diríjanse a las mujeres», testigos inmediatos de lo que nos ocurre, pero suponemos que la ciencia y los poetas podrán sacar mejor a la luz lo que inquieta de las mujeres —quizá, siguiendo la línea planteada por Kofman, porque serán ellos los que construyan *eso* que *les* inquieta *a ellos* de las mujeres; artefacto erigido para ocultar la ambivalencia o la bisexualidad, o dicho de otra

---

<sup>219</sup> Cf. «Análisis terminable e interminable», pp. 253-254.

<sup>220</sup> *El enigma de la mujer*, p. 110.

<sup>221</sup> Cf. *ib.*, p. 112.

<sup>222</sup> «33<sup>a</sup> conferencia», *O. C.* Vol. XXII, p. 125.

manera, el no saber, la desubicación, con respecto de una figura, que, sorprendentemente no es como ellos.

[...] hablar de un enigma de la mujer e intentar resolverlo pertenece a un punto de vista estrictamente masculino, puesto que las mujeres no se preocupan por la Verdad [...] las mujeres no se preocupan por la Verdad, son profundamente escépticas. Ellas saben bien que no hay «verdad», que detrás de sus velos hay todavía otro velo, y que por más que los descorriéramos uno tras otro, no aparecería jamás, como una diosa, la verdad en su «desnudez» [...] Porque la «verdad», ese engaño metafísico de creer en una profundidad, en la existencia de un falo disimulado detrás de los velos, es una ilusión fetichista del hombre: una mujer que se dedique de verdad a resolver los enigmas es una mujer «degenerada» y reactiva, histérica. Pero estas palabras, *Mulier taceat de muliere*, no son las de Freud; él se dirige a las mujeres justamente porque sabe que la mayoría de ellas son más o menos histéricas, y por ello cómplices del discurso masculino<sup>223</sup>.

En consecuencia, diremos que la histérica, cómplice de Freud, es la que se dedica a la verdad —a una verdad que ella ya sabe, pero que, en virtud de su supuesto enigma, necesita de las soluciones de Freud para resolverlo y asume como tal la ilusión fetichista: el falo. Empero, hay que rescatar de esta declaración que hace Freud al final de su conferencia el reconocimiento de la deficiencia de su teoría, puesto que es el reconocimiento mismo de que su objeto, a saber, la mujer considerada en función de lo sexual en ella, es un objeto de estudio complejo, que no permite más que un trabajo incompleto y fragmentario, pues no es posible una recopilación completa o suficiente a partir de su experiencia clínica, lo que supone que nunca tendrá la última palabra acerca de esa otra sexualidad que no es la masculina. Su solución no será, por tanto, final. Por lo que, en última instancia, está tras el rechazo, tanto de hombres como de mujeres, de la feminidad, la biología, dado que la envidia del pene, condición última para que aparezca la otra sexualidad, llamada feminidad, reposa sobre lo fáctico natural, pero para esto, nos recuerda Kofman que:

[...] es preciso que Freud olvide ciertas observaciones, por ejemplo, el deseo de algunos neuróticos de convertirse en mujer —como se lo recuerda oportunamente Lou Salomé—; es necesario que olvide que él mismo, años antes, había escrito en *Introducción al narcisismo*, ese texto íntegramente dirigido contra las especulaciones jungianas, que son los hombres los que *envidian* a las mujeres (y no a la inversa) por su posición libidinal inatacable. Olvida todo esto para quedarse solamente con la envidia del pene y agarrarse a ella como a una roca<sup>224</sup>.

La sospecha y la crítica de Kofman se centran en que la interpretación de Freud ya ha valorado el pene, haciendo de él la vara de medir, lo que implica que la especificidad de los genitales femeninos quede neutralizada por lo que no son en vez de por lo que son. Por otro lado, para dar explicación al hecho de que la niña entre en el complejo edípico, cuando ya vimos que en un primer momento *si no pasa nada* no habría necesidad, ha de hacer enemigas a la madre y a la niña por no tener el órgano sexual rector para Freud:

Anula, despreciándolo, su «propio» sexo: el suyo es el de todas las mujeres, el de su madre, «repitiendo» el desprecio del varón por el sexo «débil», asumiendo la «inferioridad» con la que este último la dota para poder erguirse, erguir su sexo. Una defensa apotropaica [la de Freud] destinada a protegerlo de la amenaza de castración<sup>225</sup>.

La mujer, en el desprecio de su sexo, al tratar de apropiarse del que no le corresponde, quedaría encerrada en la envidia, en la frustración. Mediante este planteamiento se convierte a la mujer en cómplice del hombre y de la teoría de Freud<sup>226</sup>, la

<sup>223</sup> *El enigma de la mujer*, p. 121.

<sup>224</sup> *Ib.*, pp. 194-195.

<sup>225</sup> *Ib.*, p. 202.

<sup>226</sup> *Cf. ib.*, p. 201.

transforma en la envidiosa, en la frustrada que desvaloriza su sexo, rebajando con él a todas aquellas que lo comparten, pero en primer lugar a la madre. Se perpetúa, de este modo, la condena al eterno enfrentamiento entre las mujeres<sup>227</sup>, la rivalidad, la competición, sean históricas, homosexuales, masculinas, madres, casadas o solteras; con lo que la feminidad queda ligada, no ya a la pasividad, a la crianza, sino también al resentimiento y odio constante, a la insatisfacción de no obtener lo suficiente. El tener ojos y pensamientos para lo que no tiene, envidia y desea, permite sostener como *universal* el desprecio de su sexo, puesto que el rechazo de la feminidad atañe a todos los hombres —que lo sienten porque desata la angustia de castración en ellos— y mujeres.

Como hemos dicho a partir de la teoría freudiana, para llegar a una sexualidad femenina, es condición que haya un abandono de la masturbación clitoridiana y renunciar así a un tipo masculino de sexualidad. De lo que Kofman deriva que lo propio de la niña, esa mujer en potencia no es la pasividad, esta tendrá que conquistarse a través de la renuncia: «La pasividad no es una característica “esencial” de la mujer, es una adquisición “histórica”, está ligada al devenir mujer de la mujer por una limitación nunca completamente definitiva de la bisexualidad originaria»<sup>228</sup>.

### 11.12. La reactividad del deseo de las mujeres

Solo con la diferenciación entre sexos aparecerá la pasividad en la niña, fruto de la renuncia a su sexo, a su actividad clitoridiana, para lograr una sexualidad de corte receptivo. Una renuncia que Kofman liga al amor por la madre y no al desprecio del sexo propio. Pero en el paso de la ambivalencia objetual y la bisexualidad hacia una sexualidad *femenina* para Freud, la niña ha de renunciar al tipo de sexualidad masculina que rige el clitoris, como ya hemos indicado. Ello conlleva la renuncia a un tipo de sexualidad infantil, en tanto que se da en los primeros momentos del desarrollo psicosexual, una renuncia, que como dijimos, es condición de posibilidad para que se desarrolle otra vía, en virtud de otra zona erógena. Desde esta consideración, adquiere especial relevancia la *mediocridad*, la inferioridad del clitoris ante el pene como órgano de placer, pues supone que la

«envidia del pene» sería esta «cosa» a la que se aferra para lograr prohibirse un placer al que no encuentra «razón» en renunciar, y que aun «reprimido» continuará tentándola y acosándola [...] Afirmar la «mediocridad» del clitoris, condenarlo a ser un órgano que no vale la pena manipular, es el equivalente de la condena pronunciada por el zorro contra las uvas: «demasiado verdes, están buenas para los patanes», cuando no pudo alcanzarlas<sup>229</sup>.

Lo que implica que ha de haber una poderosa razón para tamaña renuncia autoimpuesta, un motivo que vuelva más amable la renuncia ante la prohibición de la madre —la que por sí sola tampoco sería suficiente—. Esta persistencia de la tentación ante un placer de tipo masculino y el hecho de que jamás se renuncia del todo a la masturbación, muestra para nuestra pensadora que, tal vez, no sea tan mediocre, tan inferior. Con este planteamiento se pone en cuestión el papel de la «envidia del pene» en todo este asunto como condición de posibilidad del pasaje de una sexualidad a otra, acercándose más a la manifestación de una posible solución para poder conservar el amor de la madre, cumpliendo con su exigencia que exige renunciaciones y obediencia. Esta nueva perspectiva

---

<sup>227</sup> Sobre la rivalidad entre mujeres remitimos a las páginas 484 y 545 del presente estudio.

<sup>228</sup> *El enigma de la mujer*, p. 167.

<sup>229</sup> *Ib.*, p. 209.



implica que el foco se desplaza del resentimiento y el odio hacia el amor y el deseo de colmar en sus expectativas de obediencia a la madre, lo que aleja la idea de Freud del odio hacia la madre por no haberle dado un pene. Todo ello deriva en una doble frustración con respecto de la madre, puesto que es la gran negadora y limitadora para la niña, ya que, primero le niega el pecho, para más tarde prohibirle la masturbación o le niega el órgano sexual activo —clítoris—. De esta forma, en la renuncia, las pulsiones pasivas cobrarán fuerza y marcarán la inclinación hacia el padre, en tanto que se abandona la actividad masturbatoria clitoridiana, lo que supone la disminución de los impulsos sexuales activos, como apunta Freud en *Sobre la sexualidad femenina*. Esto no conlleva que los impulsos activos desaparezcan del todo, ya que recordemos que el clítoris tiene un rol importante dentro de la excitación de la zona erógena que nos interesa para contemplar la sexualidad femenina según Freud, aunque, simplemente, quedaría supeditado a este nuevo tipo de sexualidad. Una vez que la renuncia está en marcha hay un predominio de la zona erógena vaginal y la niña cambia su objeto de amor hacia el padre —dado que hemos aceptado que la madre no tiene lo que la niña quiere y el padre sí— en busca de aquello que rige su deseo.

Kofman detecta que en el relato freudiano acerca de la envidia del pene se pone en juego, lo que denomina un «filtro clínico», a partir del que se lee el deseo de las mujeres desde el fenómeno «desear» en la histeria, lo que implica hacer de las mujeres en general históricas y cómplices de su teoría:

[...] como un fenómeno reactivo, histérico: desear es siempre sentir la falta de algo, reclamar, reivindicar, sentirse frustrado, envidiar al otro.

[...]

Si desear es fundamentalmente reclamar, esperar, no debe sorprender que toda la evolución de la mujer esté orientada por la envidia del pene. Pero ¿qué ocurre con el deseo del varón? ¿Es de una esencia diferente? ¿Acaso es que, como la niña no tuvo nunca pene y se sintió frustrada ya en los estadios anteriores al fálico, se ha mostrado siempre más ávida de la leche materna que el varón, por ejemplo? [...] sin embargo, Freud no parece dar al deseo masculino una naturaleza distinta que al femenino; pero es como si el carácter «reactivo», el resentimiento, la envidia, se atribuyeran solamente a las mujeres, al menos en su carácter «excesivo», es decir, patológico<sup>230</sup>.

Para ambos, el deseo nace de una falta, de naturaleza infinita, esto es, que no puede colmarse, aunque, según vimos en este fragmento de Kofman, parecería que la falta en la mujer, pese a ser tan infinita como la del hombre, tiene *algo más de cantidad*. Sin embargo, es obvio que si hablamos de infinitud esto no puede darse puesto que una infinitud no puede ser mayor ni más que otra, he aquí lo paradójico del asunto. Siguiendo nuestro avance hacia la feminidad, según Freud, aún queda la sustitución del deseo del pene por el deseo de un hijo. Tras esta afirmación Kofman propone, que el niño entendido como sustituto del pene no tiene por qué marcar la llegada a la feminidad, puesto que, en tanto que sustituto, no marca diferencia con respecto del primero o, en otras palabras, que, si es un desplazamiento, es decir, equivalente, ¿por qué supone algo distinto que el primero? ¿Por qué, si responden a lo mismo —la envidia del pene y, por tanto, su deseo— lo primero es menos femenino que lo segundo? Si marcara una diferencia de tipos, entre femenino y masculino, no podría hablarse de equivalencia simbólica, ni sustitución del niño al pene. Por consiguiente, para nuestra autora, está claro que Freud privilegia este punto de llegada de la envidia del pene como aquello que casa con lo femenino, así «*La norma del deseo (insatisfecho) del pene es*

<sup>230</sup> *Ib.*, p. 213.

*transformarse en deseo de un niño*»<sup>231</sup>. Norma inventada por Freud, que identifica lo femenino con lo maternal —a pesar de haber concedido que en la actividad intelectual pueda sublimarse esta envidia del pene. Freud no ve el hilo de Ariadna y en cambio, no pierde de vista a Yocasta: no ve a una amante, sino a una madre<sup>232</sup>. El rechazo de la feminidad surge a partir de los textos de Freud como un *truco de la naturaleza* que permitiría a la mujer, de manera que casi roza lo instintivo, llegar a la feminidad; aunque, más bien, Kofman sostendrá que el truco no es de la naturaleza, sino del propio Freud que hace casar sus observaciones con las consideraciones tradicionales que hacen coincidir maternidad y feminidad, garantizando si no su objetividad, al menos sí su legalidad, es decir, según la ley de la vida.

La equivalencia del niño y del pene será puesta en cuestión por Kofman, ya que el deseo de dar un niño a la madre, no se da de modo exclusivo en las niñas. Pues encontramos, en fases prefáticas, anteriores a la visión de la diferencia, que el niño asimila sus excrementos a regalos y esto, junto con la teoría infantil de que los bebés en el vientre materno se alojan en la tripa y que serán expulsados vía anal —todo esto según las construcciones freudianas—; los excrementos y los bebés aparecen como equivalentes. Desde esta interpretación, si el niño quiere dar un bebé-regalo-excremento a la madre, no podría ser atribuido a la envidia del pene, puesto que en primer lugar se da en la etapa prefática —también en la niña— y segundo, porque en el caso del niño, hay pene. En 1908, queda plasmado en *Sobre las teorías sexuales infantiles* que no hay una clara conciencia por parte del niño de que solo pueden gestar bebés en su cuerpo las mujeres. Esto solo puede considerarse si la primera pregunta del infante es sobre el origen de los niños —no requiere el falo— o si se considera que la primera curiosidad de los niños no es el origen de los bebés sino la diferencia entre unos y otras.

En 1923 Freud sostendrá que el niño intuye, adivina que será la mujer la única que pueda gestar, por lo que Kofman interpreta esta suposición como un gesto destinado a preparar el terreno para asimilar el deseo de tener un niño con el deseo de pene, «y por eso también modifica el orden mismo de las preguntas de los niños [con] ocasión de la investigación sexual»<sup>233</sup>, pues no es lo mismo que la curiosidad de los infantes sea sobre el origen de los niños —lo que como vimos no requiere la presencia de la diferencia sexual— o que esté volcada sobre la diferencia entre unos y otras. En una nota de *Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos* de 1925 Freud distingue el deseo de dar un hijo a la madre de la niña del deseo del niño, de la siguiente manera:

Opinaba que el interés sexual del niño no se despierta, como el del adolescente, por la diferencia entre los sexos, sino que lo aviva el problema de saber de dónde vienen los niños. Ahora veo que esto sin duda no es válido, al menos para la niña. En el caso del varoncito será así unas veces, pero otras, podrá suceder de otro modo; o bien en ambos sexos serán las ocasiones causales de la vida las que habrán de decidir sobre ello<sup>234</sup>.

A partir de este texto, Kofman interpreta que la consideración acerca de cuál es la pregunta que anima a niños y niñas en su curiosidad sexual está lograda; lo que permite trasladar la pregunta sobre el origen de los niños al estadio fálico. En consecuencia, se

---

<sup>231</sup> *Ib.*, p. 214.

<sup>232</sup> *Supra*, p. 370.

<sup>233</sup> *El enigma de la mujer*, p. 218.

<sup>234</sup> *O. C.* Vol. XIX. Nota 8, p. 271.

privilegia la equivalencia pene-niño, con respecto a la que se daría en estadios anteriores, como la de heces-niño. Si tenemos esto en cuenta y abordamos los juegos de muñecas, tradicionalmente diseñados para las niñas o futuras mamás, podemos observar que, la niña juega con muñecas antes de percatarse de la diferencia sexual, antes de ser tomada por la envidia del pene y, por extensión, por el deseo de tener un hijo que funcione como suplemento del pene. Por tanto, su muñeca no podrá ser un sustituto del pene, por lo que Kofman sostendrá que será la sustituta de otra figura, pues desde la lectura planteada en *El enigma de la mujer* el juego con muñecas en la etapa prefálica no tiene que ver con un deseo de ser madre, si no con un deseo de ser *su madre*. Tal y como apunta Kofman, todo ello está directamente relacionado con un deseo de dominio, como un juego en el cual proyecta de manera inversa su sometimiento. De este modo, el juego de muñecas le brinda la posibilidad de hacer lo que su madre hace con ella, con lo que la niña toma un rol activo que le permite convertir tanto a la muñeca como a la madre en el mismo objeto.

Así pues, esta propuesta no pretende que el juego de muñecas sea una proyección de la maternidad, sino una defensa que manifiesta del amor de la etapa sádico-masoquista prefálica que liga a niña y madre en dicha etapa. Solo tras la aparición de la diferencia, en otro momento de su desarrollo psicosexual, podrá aparecer la posibilidad de que la muñeca deje de ser muñeca-madre para ser muñeca-niño y, como consecuencia, la niña dejará de ser niña-madre para ser madre de un niño que será ofrecido al padre, viraje sobre el cual, como sabemos, Freud construirá la fuerza del deseo femenino<sup>235</sup>. Será aquí, cuando la niña se dirija al padre, el comienzo del complejo de Edipo en la niña o, mejor dicho, su travesía edípica, a saber: cuando haya tres en juego y no solo dos —niña y madre—. Su destino de llegada, en tanto que participante de lo femenino será llegar al complejo edípico, sin resolución, en el que tendrá que lidiar con su herida narcisista, con su deseo y envidia. Freud reconoce que tanto niño como niña tienen esta relación prefálica con respecto a la madre, en la que aparecen estos regalos-ofrecimientos, y esta búsqueda de amor a la vez que violencia contra ella. Pero, aún con todo, insistirá en que la entrada en el complejo edípico conlleva el deseo-envidia del pene, que se desplazará al deseo de tener un niño, quedando ligada la niña a la maternidad como destino. Exponemos las palabras de Freud que nos parecen más explicativas al respecto:

El clítoris de la niñita se comporta al comienzo en todo como un pene, pero ella, por la comparación con un compañerito de juegos, percibe que es «demasiado corto», y siente este hecho como un perjuicio y una razón de inferioridad. Durante un tiempo se consuela con la expectativa de que después, cuando crezca, ella tendrá un apéndice tan grande como el de un muchacho. [...] Mucho más que en el varón, estas alteraciones parecen ser resultado de la educación, del amedrentamiento externo, que amenaza con la pérdida de ser-amado. El complejo de Edipo de la niñita es mucho más unívoco que el del pequeño portador del pene; según mi experiencia, es raro que vaya más allá de la sustitución de la madre y de la actitud femenina hacia el padre. La renuncia al pene no se soportará sin un intento de resarcimiento. La muchacha se desliza —a lo largo de una ecuación simbólica, diríamos— del pene al hijo; su complejo de Edipo culmina en el deseo, alimentado por mucho tiempo, de recibir como regalo un hijo del padre, parirle un hijo. Se tiene la impresión de que el complejo de Edipo es abandonado después poco a poco porque este deseo no se cumple nunca. Ambos deseos, el de poseer un pene y el de recibir un hijo, permanecen en lo inconsciente, donde se conservan con fuerte investidura y contribuyen a preparar al ser femenino para su posterior papel sexual<sup>236</sup>.

<sup>235</sup> Cf. Sarah Kofman. *El enigma de la mujer*, pp. 220-221.

<sup>236</sup> «El sepultamiento del complejo de Edipo», pp. 185-186.

Por lo tanto, las prohibiciones no vienen desde la angustia ni desde la amenaza de castración, sino que son impuestas desde fuera, desde otro agente distinto de ellas, al que refuerzan, bajo el riesgo de no de perder lo que no tienen, sino de perder el amor. Por esta razón, Freud captará diferencias en la formación del superyó, pues «Excluida la angustia de castración, está ausente también un poderoso motivo para instituir el superyó e interrumpir la organización sexual infantil»<sup>237</sup>. Se trata de dos transiciones distintas por el complejo de Edipo, puesto que en la niña entraña que su entrada es la renuncia a la actividad clitoridiana y la aceptación de la prohibición materna; desencadena la envidia del pene, el odio hacia la madre y, tal vez, también, el intento de no perder su amor cumpliendo con la exigencia de la madre. A la vez, trata de buscar en el padre aquello que no tiene y él sí, lo que conlleva que niño y niña tengan consecuencias psíquicas distintas, lo que se cristalizará en diferencias morales y culturales según Freud. No obstante, sostener eso es preparar el terreno perfecto para, en palabras de Kofman:

[...] justificar, en nombre de la naturaleza, la represión cultural de la mujer, es legitimar todas las desigualdades culturales y sociales apelando a una evolución de la libido que, como es larga y penosa en la mujer, la obligaría a rezagarse, como Ulises con la maga Circe, en ese puerto que es el Edipo, al punto de superarlo solo «tardíamente y de manera incompleta», demasiado tardíamente, en cualquier caso, para que resulte bien, para que la formación del superyó, y por lo tanto la moral y la cultura de la mujer, no se vean definitivamente comprometidas<sup>238</sup>.

Que la feminidad se cifre en la espera de un pene o su sustituto muestra que no hay una lectura desde este lugar que no subsuma una sexualidad diferente al órgano masculino, no a menos de un tipo de aceptación distinta a la fetichista. La niña-mujer que no reconoce su castración, «que osa enfrentar, con insolencia, a los hombres, que no se inclina, a pesar de su pene amenguado, frente a la erección del gran pene del macho; ella, que tiene la audacia de no menospreciarse, de no sentirse humillada, de no experimentar ninguna herida narcisista, de no reconocer su inferioridad»<sup>239</sup> es, como indica Kofman, la que pone en peligro la supremacía y la teoría de Freud, al situar el foco en el valor del falo, que solo deriva de una valoración determinada, una estimación sobre la cual se fundamenta el que sea esta y no otra la medida de las siguientes valoraciones. La defensa de esta niña-mujer que no se reconoce como castrada es que no puede perder aquello que nunca tuvo, será su *ceguera* (supuesta) una desmentida<sup>240</sup>, cercana a la perversión. Rápidamente, diremos que la desmentida es un mecanismo de defensa que rechaza la percepción angustiante, pero sin suprimirla, ni excluirla ni reprimirla. Esto implica que no la desactiva, sino que permanece. En el caso de la niña, Freud dirá: «la niñita se rehúsa a aceptar el hecho de su castración, se afirma y acaricia la convicción de que empero posee un pene, y se ve compelida a comportarse en lo sucesivo como si fuera un varón»<sup>241</sup>, una vía de la negación en la que la envidia no actúa como tal, puesto que la mujer no puede envidiar aquello que tiene o que cree tener —aquí es lo mismo—. Luego, al percibir lo insoportable y lo angustiante de su (no)miembro, se defiende de ello negando tal hecho, entrando en un «complejo de virilidad».

---

<sup>237</sup> *Ib.*, p. 186.

<sup>238</sup> *El enigma de la mujer*, p. 224.

<sup>239</sup> *Ib.*, p. 226.

<sup>240</sup> «Algunas consideraciones psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos», p. 271.

<sup>241</sup> *Ib.*, p. 272.

Hasta aquí, entonces, hemos visto dos vías, por un lado, la vía ofrecida por la envidia del pene, porque «Ha visto eso, sabe que no lo tiene, y quiere tenerlo»<sup>242</sup>, que, como habíamos visto, o bien desemboca en brotes de histeria o bien en una *feminidad normal*; ahora, por vía negativa podrá desembocar en la (re)negación de su anatomía genital, lo que podría suponer la formación reactiva del «complejo de masculinidad»<sup>243</sup>. Una fantasía de ser un hombre o como un hombre, que tendrá que superarse en la travesía hacia lo femenino, a partir de la construcción freudiana del deseo femenino: deseo de obtener un pene o sustitutos. En esta vía negativa —negativa en el sentido de que no acepta la falta— que conocemos como *desmentida*. Si la envidia del pene desemboca en una asunción de la herida narcisista —porque con Freud, ya hemos asumido que la hay puesto que la niña percibe que sus genitales son inferiores a los del varón—, digamos de manera muy gráfica que esta herida *se infecta* y aparecerán síntomas histéricos. Esto es lo que lleva a Kofman a afirmar que entre la histeria y la feminidad *normal* la diferencia será de grado, puesto que, al final, su trayectoria edípica llega al mismo punto. Pero tanto en una como en la otra, lo que no dejamos de ver es el sexo masculino como rector, tapando, por otro lado, un sexo distinto. En consecuencia, Kofman afirma que la potencia que podría poner en juego una mujer que no se siente inferior ni avergonzada por su sexo, queda suprimida e imposibilitada al hacerla pasar Freud por otro tipo de envidiosa del pene, que, en este caso, no reconoce su castración, lo que conlleva que se sitúe al nivel del varón, pero no por la afirmación de su sexo *propio*, sino por la adopción del *impropio*.

### 11.13. Perpetuidad de la monogamia

Quizá, la sospecha de Kofman acerca de los malabares especulativos que tuvo que hacer Freud para sacar adelante sus teorías, no solo tenga que ver con el intento del vienés por afirmar su posición teórica. Freud reconoce, como hemos visto a lo largo de nuestro desarrollo, que el factor social, al igual que el biológico, es clave para entender los mecanismos de defensa ante la pulsión. Es decir, que el desarrollo del psiquismo no excluye los contextos culturales —sobre todo cuando hemos considerado la cultura como aquella construcción a lo largo de los años en la que la humanidad ha tejido sus fantasmas —siempre singulares a la vez que compartidos—, sus deseos, sus angustias, etc.

Por ello, Kofman tampoco excluirá el contexto cultural en su exhaustivo análisis de la cuestión de lo femenino en los textos de Freud. Desde sus consideraciones, encuentra que la razón última del sometimiento de lo femenino a lo masculino en los textos freudianos también reside en la necesidad de mantener la monogamia o, dicho de otro modo, mantener la garantía de la unidad familiar, beneficiosa tanto a nivel biológico como social; es decir, un esfuerzo encubierto para seguir perpetuando la estructura cultural, como veremos con profundidad en el apartado dedicado al análisis de Comte. Para contextualizar la postura de Kofman traemos aquí el texto de Freud al respecto:

<sup>242</sup> *Ib.*, p. 271.

<sup>243</sup> Cf. Sigmund Freud, «Sepultamiento del complejo de Edipo», *O. C.* Vol. XIX, p. 186 y «Algunas consideraciones psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos», *O. C.* Vol. XIX, p. 272. También aparece el «complejo de masculinidad» en «Pegan a un niño». Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales», *O. C.* Vol. XVII, p. 188.

El primero que satisface la añoranza de amor —larga y penosamente contenida— de la doncella, superando así las resistencias que los influjos del medio y de la educación le habían erigido, es tomado por ella en una relación duradera cuya posibilidad ya ningún otro tiene. Sobre la base de esta vivencia se establece en la mujer un estado de servidumbre que garantiza su ulterior posesión sin sobresaltos y la vuelve capaz de resistir a nuevas impresiones y tentaciones provenientes de extraños<sup>244</sup>.

Ante estas palabras, nuestra pensadora escribe:

Sin embargo, nada justifica que sea el sexo *femenino* el sometido en vez del masculino. Solo se comprueba que «la sujeción es incomparablemente más frecuente y más intensa en la mujer que en el hombre», y esto porque el hombre que ha sido el primero en apaciguar el deseo amoroso de la joven, que ha vencido sus resistencias, «establece con ella una unión durable que no podrá volver a darse con ningún otro hombre. Sobre la base de esta experiencia, la mujer entra en un estado de sujeción que garantiza su posesión permanente y tranquila y la vuelve capaz de resistir a las nuevas impresiones y a las tentaciones externas. Esta sujeción puede incidentalmente ir muy lejos, hasta hacer perder toda independencia a la voluntad y sacrificar gravemente el propio interés». El objetivo del hombre sería «una posesión permanente y tranquila» de la mujer, fijar su inestabilidad, incitarla a sacrificar sus intereses sexuales<sup>245</sup>.

Consideramos este texto como cardinal a la hora de acercarnos al pensamiento de Kofman. Por ello, proponemos detenernos para su atenta lectura. En primer lugar, destacamos que, para la filósofa, nada justifica esta sujeción de las mujeres a los hombres, salvo por una primera valoración desde la que parte la posterior (re)construcción del mundo. En segundo lugar, consideramos con Kofman que la observación y los artefactos especulativos no mostrarían más que una tautología, conteniéndose los primeros en los segundos y viceversa. En tercer lugar extraemos que el hombre es el primero en apaciguar el deseo amoroso de la joven, lo que supone que la joven siente deseo amoroso —es una suposición porque lo mismo no se trata de deseo amoroso— y que sea el hombre el que ate libidinalmente a la mujer que lo ama para apaciguar su deseo, entra en contradicción con lo expuesto sobre la débil posición libidinal del hombre con respecto de la mujer, pues ama según el tipo masculino, el cual empobrece su yo, quedando toda su libido destinada al objeto de amor. Quizá de ahí deriven todos los intentos para que este objeto quede asegurado, atado, garantizado, evitando la ruina (libidinal) del hombre. Desde aquí, se puede ver este supuesto como una inversión económica: se invierte para asegurar y ganar algo a cambio, la propiedad del objeto. En este sentido, el interés en la unión estable y duradera caería del lado del hombre, ganando la tranquilidad, garantizando su descendencia, su cuidado y su hogar. Esto hace, que ella, de manera *mágica* —como veremos a propósito del *encantamiento* de Nerval<sup>246</sup>—, quede enclaustrada en esa relación y en ese amor. Los posibles *otros*, pretendientes conquistadores, rivales del hombre, quedan desterrados al campo de lo imposible. Podemos percibir aquí cierto fantasma o fantasía, pues solo hay que escuchar las historias de las mujeres para, *a partir de las observaciones y testimonio de los sentidos*, ver que esto no es así. No obstante, esta fantasía encubridora —que cubre, vela, el deseo de las mujeres, aunque luego se las curará una vez diagnosticadas— protege al hombre, que vivirá tranquilo en ella, en este ritual-institución que es el matrimonio, como vínculo, garantizado o bien por lo sagrado, o bien por lo biológico o bien por lo civil, pero, en cualquier caso, al buen resguardo que proporciona permanencia y tranquilidad. Cosa que, por otro lado, no es desdeñable ante el apremio y la peligrosidad de la vida. Pero esta garantía, de lo que previene, en un primer momento es de los hombres

---

<sup>244</sup> «El tabú de la virginidad», O. C. Vol. XI, p. 189.

<sup>245</sup> *El enigma de la mujer*, p. 232.

<sup>246</sup> Lo abordaremos en el apartado 15.1.

rivales que pudieran venir a cortejar a la mujer amada y, por extensión, es una defensa ante la ambivalencia de la mujer, entendida aquí como deseo, posibilidad, potencia, vida, devenir. En cuarto lugar, diremos que esta sujeción puede ir muy lejos, hasta el punto de volverse patológica al sacrificar el propio interés de las mujeres, aunque, sobre todo, será toda una incitación a que ellas sacrifiquen su cuerpo y su deseo. Su sexo en pro del otro.

Por ende, la estabilidad y la tranquilidad vendrá asegurada si queda garantizado el estado de servidumbre, sumisión, dependencia, (en palabras de Freud: *Zustand von Hörigkeit*), lo suficientemente fuerte como para mantener alejado lo extraño, lo extranjero (*fremde*). Con esto, pretendemos hacer resonar no solo lo extraño como representación de las posibles tentaciones que supongan los rivales del hombre al poner en jaque su pretendida posesión, sino también lo extraño y lo extranjero de la mujer, el resto que permanece insumiso ante la servidumbre al falo, que brota independiente de este, pues nada más extraño, extranjero que lo que no se deja apresar por la lógica fálica. Sostener, defender y contribuir al «invento» de la mujer como dependiente del hombre, implica no solo el volverla cómplice de los deseos masculinos, sino que al mismo tiempo conlleva hacer de ella su presa. Kofman, en este punto será muy dura y crítica, dado que:

[...] «sacrificar» la sexualidad de la mujer, [es] someterla totalmente —sin su consentimiento— a la agresión del hombre. La sujeción de la mujer, que la vuelve cómplice de los deseos del hombre, es lo único que impide que la «agresión» sexual masculina sea una violación y una violencia perpetuas<sup>247</sup>.

Kofman pone de relieve, con cierta ironía, la sorpresa y extrañeza que producen los casos de las mujeres *histéricas*, *frígidas*, *melancólicas*, puesto que, según nuestra autora, la causa de su malestar será siempre imputada a su falta, a su sexualidad incompleta, como si otros individuos pudieran ser sin falta o como si hubiera otra sexualidad que fuera completa. Por ello escribe la pensadora:

Cuando la frigidez tenga un origen psíquico, no será la consecuencia de los malos tratos del hombre que no duda en sacrificar los intereses de la mujer. No, será nuevamente, y como siempre, falta de la mujer: la mujer, mediante su frigidez, no hace más que manifestar su hostilidad hacia el hombre [...] Esta hostilidad no provendría de una reacción ante su estado de dependencia, no, provendría de la herida narcisista que nace de la destrucción del órgano en ocasión de la desfloración, y más profundamente, de la envidia del pene de la mujer<sup>248</sup>.

Retomando la figura de la mujer narcisista que no se ama más que a sí misma, cuyo tipo de elección de objeto de amor es para poder seguir amándose a sí misma o conseguirlo mejor, tras lo expuesto, aparece que este tipo de mujer y su incapacidad de amar al otro no es fruto del amarse a sí misma, sino que su *desenfreno* en el deseo de ser amada se sitúa en la herida narcisista. No habrá, por tanto, ni rastro de autosuficiencia ni complacencia, sino más bien, amor reactivo, fundado en la envidia del pene, en la inferioridad, en la deficiencia. Lo que garantiza, al mismo tiempo, que una vez encuentre un objeto de amor que venga a suplir esa deficiencia, le jure fidelidad, si no *de facto*, al menos, sí psíquica. Desde esta consideración, «Interpretado de esta manera, el narcisismo de la mujer ya no puede verse como fuerza afirmativa, dionisiaca, sino claramente a cuenta de las pulsiones de muerte»<sup>249</sup>.

<sup>247</sup> *El enigma de la mujer*, p. 232.

<sup>248</sup> *Ib.*, p. 233.

<sup>249</sup> *Ib.*, p. 235.

Por otro lado, la hostilidad que la envidia del pene despierta en la niña hacia la madre, podría ser leída de otra manera, de modo que Kofman sugiere que:

En la conferencia de *La feminidad* no diría otra cosa si la hostilidad de la madre estuviera explicada por los «daños» que habría sufrido la niña. Podríamos decir, entonces, que la «venganza» que la niña realiza en el marido es solamente una transferencia de una venganza que hubiera querido llevar a cabo con la madre<sup>250</sup>.

Por el contrario, en *El tabú de la virginidad* ([1917]-1918), Freud explica que los segundos matrimonios son mejores *para el marido*, ya que el primero es quien pone a la mujer en conexión con su herida narcisista, el segundo no tiene nada que temer. Freud, entonces, relaciona la herida narcisista con la ambivalencia de los sentimientos de la mujer con respecto a la diferencia sexual que le muestra el hombre, mientras que lo que se extrae en la conferencia es que la responsable última de la envidia del pene no es tanto la diferencia sexual como la madre, la negadora del pene. La solución a esta hostilidad causada por los irremediables «daños» que le supone este hecho, es superarlo a través de una promesa: que ella misma se convierta en madre. Una vez cumplida la promesa fantaseada por la mujer, o la deuda que contrae el marido con ella, darle un hijo; el marido dejará de ser odiado, pues le dio aquello que la madre le negó, y la mujer habrá cumplido la venganza hacia la madre. Así, «El hijo es el Niño salvador de la madre: todas las religiones lo han sabido siempre; el niño toma a su cargo las heridas de la madre y le restituye un cuerpo intacto. La madre se convierte en una madre Virgen, a quien nada podría disminuir»<sup>251</sup>.

#### 11.13.1. Nunca se sabe ser suficientemente generosa con los hombres

Finalmente, la mujer queda reducida a la madre, como recurso último de todo análisis. Kofman insinúa cierto resentimiento en Freud al colocar al final de la conferencia de la feminidad la mención de un período feliz infantil, recuerdo del paraíso materno<sup>252</sup>. Un resentimiento que vendría de su propia relación edípica con la madre y de la promesa de reencontrarla en su mujer. Kofman lee aquí una queja [¿histórica?] de Freud sobre:

[...] su mujer-esposa como si ella no hubiera sabido ser suficientemente madre para él, como si lo hubiera abandonado en provecho de sus hijos y se hubiera mostrado «injusta» con él. Como si estuviera lleno de envidia y celos se vuelve contra las mujeres y las acusa de ser las causantes de la infelicidad conyugal, de no saber jamás ser justas con el hombre, porque a causa de su envidia del pene estarían, preciso es reconocerlo, desprovistas de todo sentido de la justicia y la equidad<sup>253</sup>.

Kofman expone, entonces, esta particular revancha de Freud hacia las mujeres en las que las figura como las causantes de la infelicidad en el hogar, en el seno familiar, en el matrimonio. Mujeres-madres insatisfechas que vuelven insatisfechos a los hombres, que hacen que su tranquilidad penda de un hilo o de un vello—a fin de cuentas, no por nada sostuvo Freud que el arte de la mujer era el tejer—. Mujeres que, a pesar de haber sido bendecidas por sus criaturas —esto es restituidas y completadas de manera fantaseada—, gracias al papel que tiene el hombre en esta historia que, aunque en principio parece solo

---

<sup>250</sup> *Ib.*, p. 238.

<sup>251</sup> *Ib.*, p. 239.

<sup>252</sup> «Solo la relación con el hijo varón brinda a la madre una satisfacción irrestricta; es en general la más perfecta, la más exenta de ambivalencia de todas las relaciones humanas. [...] El matrimonio mismo no está asegurado hasta que la mujer haya conseguido hacer de su marido también su hijo, y actuar {*agieren*} la madre respecto de él», Sigmund Freud. «33ª conferencia», *O. C.* Vol. XXII, p. 124.

<sup>253</sup> *El enigma de la mujer*, p. 242.



de dos, al final, se resuelve como efectivamente de dos, quedando en el margen el sufrido marido. La mujer volcada en su hijo (que, por cierto, no en su hija<sup>254</sup>) no será la madre de su compañero, sino, la madre de su hijo: la infelicidad conyugal (y la infidelidad) quedan plasmadas en la queja de Freud. No habrá otros rivales para el marido, puesto que el amor entre madre-hijo le dejan al margen de cualquier rivalidad posible, porque no la habrá. Freud escribe:

En esta identificación [con la madre, la mujer] conquista también su atracción sobre el varón, atizando hasta el enamoramiento la ligazón-madre edípica de él. Sin embargo, con harta frecuencia solo el hijo varón recibe lo que el varón pretendía para sí. Uno tiene la impresión de que el amor del hombre y el de la mujer están separados por una diferencia de fase psicológica<sup>255</sup>.

Un ejercicio que permite elevar su queja a teoría, según nuestra autora, que le permite fundar los prejuicios masculinos —sociales y científicos de su tiempo— dedicados a las mujeres en su genial invención: la envidia del pene. Concepto operativo en el contexto de la consulta psicoanalítica, pero que quizá no sea suficiente para construir una legalidad ni una generalización en torno a él. Una extensión más allá del ámbito clínico que Kofman lee como un interés que reposa en el esfuerzo de «excluir la posibilidad de que la mujer pueda un día convertirse en competidora del hombre, cuando debe ser su cómplice, Freud la fija definitivamente en un tipo correspondiente a su “ideal de feminidad”»<sup>256</sup>. La inmoviliza, la cadaveriza, la reprime, la somete, es decir que imposibilita los accesos de impulsos y tentaciones extranjeras y extrañas, siniestras para el hombre —incluso para ella misma— que dejan huellas de la ambivalencia, de algo distinto a lo estructurado por el falo, a lo marcado por el hombre. Manteniendo la tranquilidad y estabilidad de la especie, social, cultural y biológicamente, al precio de mantener bajo control —que nada de otro orden asome— en ese ser que, en algún momento, se percibió como distinto y se rebajó a causa de la angustia de castración, «porque la rigidez cadavérica sirve para mantener reprimida la “masculinidad” femenina, permite anular el perpetuo balanceo entre lo masculino y lo femenino que constituye todo el enigma de la “mujer”»<sup>257</sup>.

### 11.13.2. Hostiles hacia la civilización, pero civilizadoras

Kofman sostiene que la construcción psicoanalítica freudiana, como método y disciplina, es el pago particular de Freud hacia su madre, a quien trata de restituir tras haberla expuesto en *La interpretación de los sueños*. Todo lo especulativo, lo racional, lo masculino, lo psicoanalítico, para Kofman será una demostración para los ojos de la madre, a modo de regalo. Una madre que pone los límites a la búsqueda de satisfacciones de su descendencia, que representa el amor y el odio, el placer y el dolor, la presencia y la ausencia. Una figura que en la imposición de los ritmos y los cortes que separan al niño del mundo y de ella, posibilita el paso a la civilización. Es paradójico, tal y como evidencia Kofman en las últimas páginas de *El enigma de la mujer*, ver cómo las mujeres, siempre bárbaras y hostiles a la cultura, a la civilización (uno de los motivos supuestos es que esta les quita a sus maridos y a sus hijos en las guerras) serán las que den y permitan el paso a la cultura, a la gran educación, la académica, solo posible cuando uno ya posee la *lengua materna*. A propósito

<sup>254</sup> Cf. «33ª conferencia», p. 124.

<sup>255</sup> Íd.

<sup>256</sup> *El enigma de la mujer*, p. 247.

<sup>257</sup> *Ib.*, p. 248.

de la figura materna como mediadora entre hogar y sociedad, recordemos la figura de Mamá Oca o Madre Ganso<sup>258</sup>, arquetipo de la cuentacuentos, figura recurrente en los cuentos de hadas e infantiles. Representa a una mujer campesina, más o menos anciana, creadora de poemas e historias, que cuenta al fuego del hogar, muchas veces, mientras que teje<sup>259</sup>, relatos que ha puesto en circulación y se han extendido por los lugares en el tiempo. No se trata de un autor sin nombre, aunque no se sepa qué autor se halla detrás de la historia, pues poco importa aquí, ya que es un autor cáscara, arquetipo, figurado, cuyo nombre será «Mamá Oca»<sup>260</sup>. Kofman también recuerda a Platón en la *República*, en el libro III, en el que sostiene que la educación comienza por el mito, el cual es relatado por las mujeres, las madres, las nodrizas y las ayas: las que crían y educan por la tierra<sup>261</sup>. Al respecto, el filósofo dirá:

Primeramente, parece que debemos supervisar a los forjadores de mitos, y admitirlos cuando estén bien hechos y rechazarlos en caso contrario. Y persuadiremos a las ayas y a las madres a que cuenten a los niños los mitos que hemos admitido, y con estos modelaremos sus almas mucho más que sus cuerpos con las manos<sup>262</sup>.

Propone no dejar de revisar y controlar a aquellos que forjan, crean e inventan los relatos, dado que terminarán marcando como un sello al niño, por eso, habrá que convencer a las cuidadoras de los infantes de que cuenten *buenos* mitos, por otro lado, es fundamental evitar el mal uso del mito:

[...] que nadie cuente mentiras acerca de Proteo y de Tetis [...] Y que no nos pretendan engañar con muchas otras falsedades similares, ni que las madres, convencidas por estos poetas, asusten a sus hijos contándoles indebidamente mitos según los cuales ciertos dioses rondan de noche, con apariencias semejantes a las de muchos extranjeros de las más diversas regiones, para no blasfemar contra los dioses y hacer a la vez a sus hijos más cobardes<sup>263</sup>.

Esta primera educación proporcionada por las madres, las ayas o las nodrizas prepara para el posterior acceso al mundo de la ciencia y de las leyes. Según Kofman, «simple formulación masculina de aquello que las mujeres han sabido siempre, aunque no hayan podido decirlo sino tan solo mostrarlo, reducidas como están al mutismo»<sup>264</sup>, es el *nacimiento por el canal materno*. Omitir la importancia radical de esto, implica olvidar el ciclo de la vida; como si fuera posible autoconcebirse, como si uno ya estuviera hecho y acabado independientemente de aquella que le puso en el mundo, físico y civil. La ciencia, la civilización, la paternidad, el derecho, la moral, le deben cuentas, están en deuda con la madre, con las madres y ya no solo por posibilitar el nacimiento en todos los ámbitos, sino por haberlas castrado, ocultado, escindido para poder ostentar un pene erecto —imagen de la potencia— por haber quedado ocultas, eclipsadas bajo la omnipotencia del hombre, hasta el punto de que este aparece o se pretende *causa sui*.

---

<sup>258</sup> *Infra*, p. 458.

<sup>259</sup> Cf. Angela Carter. «Introducción». *Cuentos de Hadas*. Madrid: Impedimenta, 2016.

<sup>260</sup> *El enigma de la mujer*, p. 91.

<sup>261</sup> Cf. Mito de las clases, 414e.

<sup>262</sup> Platón. *República*, II, 377c.

<sup>263</sup> Platón. *República*, II, 381 c.

<sup>264</sup> *El enigma de la mujer*, p. 92.

### 11.14. Acerca de la ambivalencia: conversiones

Consideramos oportuno analizar tras lo expuesto el concepto de «ambivalencia» a partir de la obra de Sarah Kofman. Para desarrollar este punto nos fijaremos en el texto publicado por Kofman bajo el título de *Conversions: Le Marchand de Venise sous le signe de Saturne*<sup>265</sup> (Conversiones: El Mercader de Venecia bajo el signo de Saturno), ya que se articula en torno al término «ambivalencia», eje fundamental de la reflexión, que, por otro lado, vertebra, en gran medida, los escritos de Kofman y aparece, por ello, como un lugar especial en la investigación. Para empezar nuestra lectura, matizaremos las primeras resonancias de «conversión». En primer lugar, implica un movimiento. En específico, el movimiento giratorio de un astro. El subtítulo del texto ya nos dice de cual: de Saturno. Por «conversión» también entendemos la transformación de una cosa en otra o la adopción de una nueva filosofía, religión, pensamiento.

En otro orden de ideas, en este texto Kofman se propone analizar el ensayo de Freud *El motivo de la elección del cofre*<sup>266</sup>, donde el vienés ahonda en la conexión entre los cofres y las mujeres, a través de la obra de Shakespeare titulada *El mercader de Venecia*, en la que queda plasmada la elección entre tres cofres, donde uno de ellos representa a la mujer amada<sup>267</sup>. Freud supone que esta elección está determinada por un deseo que será ambivalente, pues, por un lado, su meta sería la muerte y por otro, el triunfo sobre la misma. De esta forma, el tercer cofre que equivale a la tercera mujer (llamada Porcia en la obra teatral), equivale a elegir la muerte, pero también a elegir a la mejor de todas: la más inteligente, la más bella, la más apetecible. Por tanto, adelantándonos a nuestro desarrollo diremos que en el tercer cofre o en la tercera mujer aparece la ambivalencia que une amor y muerte, vida y muerte. Así, Porcia será a un tiempo Átropos, una de las Moiras —precisamente la que se encarga de cortar el hilo de la vida y la que decidía la forma de la muerte— tanto como Afrodita, diosa del amor. Y, por ello, será la más apetecible, puesto que supondrá la defensa de la muerte, aunque, paradójicamente para Kofman, al mismo tiempo destacará la ambivalencia: supondrá la muerte misma. De esta manera, con esta elección lo que se pone en juego es el deseo de vencer a la muerte, eligiéndola y convirtiéndola en defensa ante lo inexorable.

Freud alude a una serie de relatos que abarcan desde mitos greco-romanos hasta el *Rey Lear* y *El mercader de Venecia*. Toma como referencia aquello que los estructura, y en este sentido, toma lo que puede ser compartido por aquel que se presente como susceptible de deseo en ellos. Debido a ello, a partir de las diferentes manifestaciones de este «fondo antiguo humano» que percibe Freud, consigue superar la diferencia de época, civilización y género. Esta serie de temas del mismo motivo comienza por la elección de París entre Atenea, Afrodita y Hera, pasa por varios cuentos de los hermanos Grimm, por el poema estonio de la *Gesta Romanorum*, entre otros. Relatos diversos que permiten que Freud ponga de relieve la elección entre tres mujeres. Como vimos en el capítulo dedicado a

<sup>265</sup> París: Galilée, 1987.

<sup>266</sup> O. C. Vol. XII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.

<sup>267</sup> La vinculación entre «cofre» o «cajita» y los genitales femeninos [ambos términos en alemán: *Büchse*] ya aparece en «La interpretación de los sueños (primera parte)». O. C. Vol. IV. pp. 171-172; también en «La interpretación de los sueños (segunda parte)», O.C. Vol. V, p. 359. Tanto cajas, cofres, armarios, estuches representan al vientre femenino, como cualquier otra clase de recipientes.

*L'enfance de l'art*<sup>268</sup>, que un relato exponga de manera más clara que otro los motivos inconscientes, solo depende de la fuerza que haya tenido ese desplazamiento sobre el *fondo antiguo humano*. Es decir, que depende del grado de represión y disfraz de cada uno. En el caso de *El mercader de Venecia*, podríamos hablar de un mayor grado de disfraz dado que no se trata, en primera instancia, de mujeres sino de cofres, con respecto de lo cual destacamos las siguientes palabras de Freud: «Si estuviéramos frente a un sueño, enseguida daríamos en pensar que estos cofrecillos son mujeres, símbolos de lo esencial en la mujer y, por eso, la mujer misma, como también lo son tabaqueras, polveras, cajitas, cestas, etc.»<sup>269</sup>. Por ello ya nos advierte Kofman una vez más de que:

[...] el postulado de un método así es que habría que escuchar el texto literario como si escucháramos el discurso de un neurótico en el diván mediante la escucha flotante respecto a todo aquello que suene de manera extraña e inquietante, en todo caso revelador<sup>270</sup>.

Así pues, como ya pusiera nuestra autora de manifiesto principalmente en *L'enfance de l'art*, sin dejar de mencionarlo en los demás textos, estas interpretaciones solo son admisibles si se acepta que el texto literario funciona como sueño, y que gracias a él uno puede asociar libremente, como el soñante. La puesta en cuestión de Kofman sobre este motivo y sobre el deseo que lee Freud detrás de las elecciones de los relatos que selecciona, parte de considerar que con ello se pretende agotar la lectura, saturarla, cayendo en el olvido el doble sentido, con lo que se trata de volver imposible la doble lectura, opacarla, al perder otros detalles, disimulándolos. De este modo, Kofman tratará de articular una lectura que multiplique los sentidos y las posibilidades, y desestabiliza la posibilidad de entender la vía interpretativa de Freud como si esta fuera la única, encontrando en el texto el propio hilo de las *elucubraciones fantasmáticas* de uno a partir de las asociaciones libres *propias*, las que pone el individuo que interpreta, dando lugar a su *propio* sueño o a su *propio* texto. Para Kofman este olvido es propiciado y reforzado por la euforia de haber logrado una clave interpretativa, de desciframiento, a través del modelo de interpretación de los sueños que hace equivaler los cofres con las mujeres.

#### 11.14.1. Átropos y Afrodita

Freud incidirá sobre la problemática de la elección de un cofre entre tres que se daban a elegir, motivada por el deseo de tomar como esposa a Porcia. Así, su padre planteará una difícil situación a sus pretendientes para ver quién es el merecedor de la mano de su hija. Cada uno de los cofres es de un metal diferentes: oro, plata y plomo. Y en su interior guardan una inscripción y una imagen. El tercer cofre, será de plomo y contiene la imagen de la amada. Este es el cofre elegido para que triunfe el amor y que el elegido pueda casarse con Porcia; también será el elegido por Freud como representante de la ambivalencia, lo que desarrollará a partir de dos cuestiones: la primera se refiere al metal del que está hecho y la segunda a su contenido. De manera que, a pesar de ser el cofre menos apetecible por fuera, ya que los otros dos eran de oro y de plata, es el más apetecible porque representa a Porcia<sup>271</sup>, brillante, bella, inteligente. Aquí encontramos uno de los puntos rechazados por

---

<sup>268</sup> *Supra*, pp. 147, 150, 168 y ss.

<sup>269</sup> «El motivo de la elección del cofre», p. 308.

<sup>270</sup> «Le postulat d'une telle méthode c'est qu'il faudrait entendre le texte littéraire comme l'on écoute le discours d'un névrosé sur le divan en prénant [*sic*] une attention flottante à tout ce qui paraît sonner de façon étrange sinon inquiétante, en tout cas révélatrice», *Conversions*, p. 14.

<sup>271</sup> Cf. «El motivo de la elección del cofre», p. 309.

Kofman, puesto que corresponde a un esquema que cree que la belleza, la prudencia, la humildad, la sinceridad, vuelven a formar parte de la excelencia de una mujer. Además, Freud, pasa por alto, gracias a esta *euforia por haber dado con la clave interpretativa*, la ambivalencia estructural del cofre, desde la cual también se puede leer cada cofre como cada uno de los personajes masculinos que pretenden a Porcia: Antonio, Bassanio y Shylock.

Al elegir el plomo —el metal menos valioso y brillante de la escena— se elige a la mujer, lo más apetecible y, al mismo tiempo, lo menos apetecible. Por lo que a partir de estos elementos Freud terminará por afirmar que el motivo de la elección del cofre de plomo será una elección inconsciente, motivada por un deseo que no radica únicamente en la ganancia manifiesta de esa elección —la prometida—. Así supondrá, como veremos, no solo la mejor elección posible dado que reporta lo más deseable, sino que si es tan deseable es porque vehiculiza otra cosa: un deseo de muerte y sobre la muerte, encerrado en la ambivalencia, deseo de conseguir la mano de la amada y yacer sobre ella —triunfar por y sobre ella—. También podríamos decir de la mano de Kofman y Freud, que el tercer cofre no es que represente solo a Porcia, sino que ella misma representa, por un lado, a Átropos y por otro a Afrodita, a la muerte y al amor reuniéndose en un mismo *lugar*: el cofre de plomo.

La mujer que suele ocupar el tercer lugar es la que posee, «además de su hermosura, ciertas particularidades»<sup>272</sup>, que apuntan directamente a la muerte. «Mujeres terceras» como Cordelia y Cenicienta que son modestas como el plomo y pasan desapercibidas. La primera *ama y calla* y la segunda desaparece entre otras mujeres: se esconden, no hacen ruido, desaparecen. En el relato de Shakespeare, Bassanio, describe al plomo como pálido, nada elocuente, como estas terceras mujeres, pálidas, calladas, que desaparecen. Además, parece que también les convienen los adjetivos de «llanas», para hacernos eco de lo nada estridentes que son. No como mujeres más afines al oro y la plata, que no pueden pasar desapercibidas, no se pueden esconder porque su brillo las hace relucir. Una de las peculiaridades que descubre el psicoanálisis a través de las experiencias oníricas y su posterior reconstrucción en el diván con respecto a la mudez —o el callarse, permanecer callado— es que se trata de una «figuración usual de la muerte», además de fundamentarlo en cuentos tradicionales donde la mudez conlleva riesgo de muerte o implica la muerte de alguna manera<sup>273</sup>. De esta forma quedan relacionados mudez, palidez, ocultamiento, plomo y muerte. Leemos en el texto de Freud:

Si estuviéramos autorizados a seguir estas indicaciones, la tercera de nuestras hermanas, entre quienes se realiza la elección, sería una muerta. Pero también puede ser otra cosa, a saber: la muerte misma, la diosa de la muerte. [...] Ahora bien, si la tercera de las hermanas es la diosa de la muerte, nosotros las conocemos. Son las tres hermanas del destino, las Moiras, o Parcas, o Nornas, de las cuales la tercera se llama Átropos, la inexorable<sup>274</sup>.

Si seguimos el análisis de Freud podemos observar cómo logra acercar (o unir) las figuras de Átropos y Afrodita a partir del relato del juicio de Paris, en el que Afrodita ocupa el tercer lugar junto con Atenea y Hera. Así, Átropos, la inexorable, representante de la muerte, comparte, al menos el *tercer* lugar con Afrodita. Luego, el tercer lugar estará

<sup>272</sup> Íd.

<sup>273</sup> *Ib.*, pp. 310 y ss.

<sup>274</sup> *Ib.*, p. 312.

ocupado por la diosa de la muerte o la diosa del amor. Sin embargo, Porcia es amorosa y fiel según la describen en la obra, entonces, ¿cómo va a ocupar el lugar de la muerte cuando parece que nada en ella la vincula con Átropos? Freud expone que salvo en las Moiras, el tercer lugar es para la figuración de la diosa del amor —o derivadas—, pero el psicoanálisis suele proceder mediante contradicciones, y lo cierto es que, en el marco psicoanalítico, la negación es la deformación de otra cosa, siendo una formación reactiva, que procede por sustitución representar lo contrario para que esto quede encubierto. Por esto mismo, Afrodita, la diosa del amor, infinitamente más deseable y amable que la muerte, sustituye a Átropos. Aunque:

La diosa del amor, que ahora reemplazaba a la diosa de la muerte, otrora había sido idéntica con esta. Todavía la Afrodita griega no carecía de todo vínculo con el mundo subterráneo, por más que su papel ctónico ya de antiguo había pasado a otras figuras divinas, como Perséfone o la triforme Artemisa-Hécate. Y las grandes divinidades maternas de los pueblos orientales parecen haber sido, todas ellas, tanto engendradoras como aniquiladoras, diosas de la vida, de la fecundación, y diosas de la muerte. Así, la sustitución por un contrario en el deseo se remonta, en nuestro motivo, a una antigua, primordial identidad<sup>275</sup>.

Diremos en consecuencia que la ambivalencia señala una correlación. No hay una contradicción entre los términos, sino continuidad. Luego, entre amor y muerte Freud halla un vínculo que permite el desplazamiento entre ambas representaciones: son dependientes y están vinculadas, esto es lo que permite que haya una sustitución entre una y otra. Como una de las caras —el rostro de la muerte— no es tolerable, queda sustituida, fagocitada por otra representación que albergará y guardará la vinculación, pero *bajo disimulo*. Lo que contribuye a la represión y al olvido de la vinculación misma, entre amor y muerte, haciendo que *aparentemente* —o sea, en lo que *aparece* como contenido manifiesto— de dos solo perdure uno.

La ambivalencia tiene su raíz en el sujeto escindido, dividido: en el clivaje del yo. El clivaje es, en el seno del yo, negación de la realidad y, por otro lado, aceptación. En *Lo ominoso*, por medio de la figura del hombre de la arena, la ambivalencia es principio explicativo para el efecto de la descomposición del padre en dos opuestos: el padre diabólico —el abogado Coppélius— y el padre biológico, encarnación del *padre bueno*. Hay ambivalencia porque hay una escisión, la del sujeto, que queda proyectada hacia fuera, encontrando el *pecho bueno* y el malo, el padre bueno y el malo. Figuras dotadas de cualidades opuestas. Con ello, se responde a la exigencia inhibidora del superyó, por lo que queda el deseo velado —bajo el rostro que se puede ver-tolerar—, mientras que se satisface de manera velada lo deseado: la ambivalencia es un compromiso entre dos caras, un compromiso del doble sentido. Frente a lo dicho, en *El motivo de la elección de los tres cofres* lo que aparece es la figura materna ambivalente. Aquí, la ambivalencia, no deriva del complejo de Edipo, sino que viene de antes, una especie de «identidad original» —es decir, estructural— entre Amor y Muerte, lo que lleva a Kofman a afirmar que: «la identidad estructural del amor y de la muerte sería el principio *real* y la condición de posibilidad de las divisiones, clivajes, inversiones, substituciones y conversiones operadas bajo el efecto de la intolerancia de nuestro deseo»<sup>276</sup>.

---

<sup>275</sup> *Ib.*, p. 315.

<sup>276</sup> «l'identité structurelle de l'amour et de la mort serait le principe *réel* et la condition de possibilité des divisions, clivages, renversements, substitutions et conversions opérés sous l'effet de l'intolérance de notre désir», *Conversions*, p. 27.

La consecuencia de este planteamiento radical es que los símbolos, los representantes, las figuras, son intercambiables, transformables o transmutables unas en otras, porque no están divididas, limitadas de manera esencial o sustancial, sino que se multiplican y unen en virtud de sus conexiones y vinculaciones, que no serán por naturaleza, sino por *astucia de la imaginación*, que disfraza aquello que no se puede tolerar; sustituye y desplaza lo angustiante bajo una máscara tranquilizadora, apolínea. Kofman en seguida nos pone en guardia: ambigüedad no es lo mismo que ambivalencia. Lo primero expresa una disyunción lógica exclusiva, así que o bien significa esto o bien aquello. Las «creaciones» o «invenciones» de la imaginación tienen el papel de economizar —es decir, ahorrar en gasto psíquico— con los modos de expresión del inconsciente, a saber, metáfora y metonimia. El placer que proporciona este disimulo o este disfraz, que consigue albergar bajo su máscara a los contrarios, surge de que en tales representaciones se da al mismo tiempo el reconocimiento y el desconocimiento de lo que no es tolerable a la conciencia, satisfaciéndolo, superando la censura, aun de manera velada. Por una parte, permite la descarga de lo que no es tolerado en la conciencia, de manera que la conciencia no lo conoce, pero se descarga. Sin embargo, solo se puede dar por un reconocimiento de algo de la representación que hace que se movilice el fantasma y la pulsión se dirija, bajo disfraz, a su descarga. De aquí se desprende la función farmacéutica de las «creaciones» de la que hablará Kofman, puesto que la representación que conforma el cofre, el plomo o Porcia, permite el triunfo sobre la muerte, proporcionando una sensación de control, que no es más que un mecanismo de defensa, pero que no asegura de ninguna manera el éxito absoluto, por lo que, según nuestra autora deriva en que «la función farmacéutica de la literatura no es sustituible por la del sueño o por la de la psicosis. Su “carácter apolíneo” es solamente la otra cara y el reflejo, más o menos evidente, de su “carácter dionisiaco”»<sup>277</sup>.

Por ello, la ambivalencia tiene también una función de alivio o defensa, igual que la obra de arte, si se puede disimular lo amenazador, puede alzarse como una figura tranquilizadora capaz de vencer a la muerte o al vacío. En consecuencia, Porcia como anverso, es decir, como el amor, puede vencer a la muerte, por sustitución, según Kofman «porque la mujer, es para el hombre que la elige, mortífera»<sup>278</sup>. Pero es que es en la elección donde acontece lo mortífero como lo que se arriesga, en este caso en la elección del cofre correcto para ganarse la mano de Porcia, pero sin perder de vista que las pruebas de conquista deben implicar el riesgo de muerte, si no, no será amor verdadero. De este modo, la conquista amorosa se convierte en una carrera para vencer a la muerte, eso es lo que es la mujer amada y elegida en su anverso tranquilizador. El envés será lo siniestro.

Estudiar de esta manera la ambivalencia a partir de la asociación cofre-plomo-Porcia como desplazamiento/sustitución de mujer-amor-muerte, supone leer en el texto indicios que permiten sostener esta ambivalencia, en virtud de las *propiedades*, principalmente de Porcia y la muerte, que permite la intercambiabilidad o la sustitución de unas figuras o imágenes por otras. Si cada representante fuera algo por sí mismo e independientemente

<sup>277</sup> « la fonction pharmaceutique de la littérature n'est pas substituable à celle du rêve ou de la psychose. Son « apollinisme » est seulement l'envers et le reflet plus ou moins évident de son « dionysisme » », *Conversions*, pp. 29-30.

<sup>278</sup> «parce que, femme, elle est pour l'homme qui la choisit, mortifère», *Conversions*, p. 36.

de todo lo demás, no habría este tipo de comunicación simpática entre elementos y, por tanto, no sería posible la transmutación o la conversión de un cofre en una mujer o de Afrodita en Átropos.

En resumen, diremos que Porcia, efectivamente, reúne en su caracterización la imagen de la mujer bella, prudente e inteligente, a la vez que la de mujer pérfida y astuta — lo que sería opuesto a lo primero, pero que en esta figuración *ambivalente* se complementa sin excluirse—, que para llevar a cabo sus artimañas se disfraza de un hombre abogado, por lo que disimula su sexo y lo oculta, para poder ejercer la ley. Es la amada del relato, aquella que promete su mano a sus pretendientes si son capaces de superar una prueba, *mortal* o, como indicará nuestra autora, al menos supondrá la muerte simbólica del pretendiente si acaso no eligiera *correctamente* eligiendo a Porcia, es decir, el cofre de plomo de entre los otros dos; pues con el fracaso de su conquista solo queda la renuncia al amor de Porcia y al matrimonio con ella. Por otro lado, Shakespeare describe sus cabellos de oro como telas de araña, tejido diseñado para cazar y atrapar entre sus hilos. Sin embargo, Kofman considera que esto es insuficiente para dibujar la figura de Porcia como avatar de la ambivalencia que reúne amor y muerte a un tiempo. Sobre todo, porque señala algo que quedó al margen y es que esto ya está en la propia figuración de la mujer. Por tanto, decir que el cofre reúne en sí a Átropos y a Afrodita bajo el nombre de Porcia, no añade nada más a la propia ambivalencia de la figura de la madre.

#### 11.14.2. Saturno, la hoz como principio de individuación

La crítica que expone Kofman hacia Freud toma fuerza en que el padre del psicoanálisis basa su suposición en la ambivalencia de la tercera mujer, del tercer cofre, como si fuera una relación entre representante y representada fija e inamovible, esto es, definitiva. Nuestra autora no encuentra razones para mantener únicamente la relación entre la representación «cofre» y la representación «mujer», como si una fuera la significación determinante de la otra. Precisamente, el desarrollo de su reflexión toma impulso en todas aquellas otras significaciones que pudiera albergar el representante «cofre». Para ello toma en consideración aquellos detalles que Freud pasó por alto (por un motivo u otro) y señala que los pretendientes de Porcia no fijaron su mirada en el cofre de plomo, a diferencia del vienés que no la aparta de ahí. Por añadidura, la autora señala que no hay necesidad de encontrar el contenido latente bajo el manifiesto, ya que lo más evidente o lo más manifiesto, para ella, los tres metales que componen los tres cofres son la señal que brilla marcando un camino. Los tres metales son distintos pero indisociables y ambivalentes. La ambivalencia será la condición de posibilidad de que se puedan dar las «falsas apariencias», lo que equivale a decir que la condición de posibilidad de la conversión, del movimiento, de la sustitución, del desplazamiento y, en definitiva, de la creación, es la ambivalencia, que permite pasar de lo uno a lo otro sin saltos metafísicos o esenciales. En este sentido, todo serían «falsas paraciencias» y por tanto nada lo sería, sino que los adjetivos «falsas» o «verdaderas» carecen de espacio en un panorama como el que presenta Kofman. Por lo que tomar algo por otra cosa que no es, es tomar ese algo por lo que es, por la convertibilidad o transmutabilidad, por la ambivalencia. Según lo expuesto, los tres cofres implicarían a la vez amor y muerte, eso sí, en distinta proporción; no exclusivamente el tercero —y, por tanto, el que alberga a la mujer Porcia en la que se encarnan las diosas.



Parecería, entonces, que la autora se dispone a realizar un exhaustivo análisis alquímico sobre la naturaleza del oro, de la plata y del plomo para establecer, finalmente, que en cualquiera de los tres casos se trata de lo mismo, pero con una configuración diferente. Lo que podría sostener si hallase el *quid*, es decir, lo que comparten naturalmente y permitiera el paso de lo uno a lo otro. Pero sostener esto, sería mantener la existencia de algún tipo de participación entre los elementos, que compartirían naturalezas y a partir de ahí sería posible o no. Kofman no apunta en esta dirección, pues oro, plata o plomo no son opuestos metafísicos —determinados cada uno por una esencia—, sino que hay simpatía entre ellos, en virtud de lo que los une: el tiempo o Saturno, tiempo en el que las cosas devienen otras cosas, condición de la ambivalencia y del devenir —en Kofman, ya estamos en condiciones de afirmar que no son cosas distintas sino dos términos para apuntar a lo mismo—. De este modo, el aura divina del oro, el brillo afortunado de la plata y el plomo compartirían el mismo origen, ni alto ni bajo. Es decir, el oro solo tiene más valor que el plomo porque así se lo ha valorado, pero no porque *en sí* tenga algo que le determine de esta forma. Su divinidad y pureza se debe a otra cosa, según afirma Kofman, a una gestación más lenta y distinta que la del resto de materiales. Por lo mismo, «hacer del oro el símbolo de perfección, fiarse del brillo de su apariencia, es ver el resultado olvidando su génesis»<sup>279</sup>. Una génesis que no garantiza su origen divino, ya que este vendrá marcado por aquel que considere que su brillo es superior al de la plata y su dignidad mayor que la del plomo. Este olvido, por otro lado, no es el olvido del ser, es el olvido de la metáfora, es decir, de la conversión. Al respecto, Kofman escribe:

[...] es olvidar el tiempo, factor de toda transmutación: la Edad de Oro, edad mítica, paradisiaca, es también la edad de Saturno, el Tiempo, asociado al plomo, asociación reveladora de la ambivalencia estructural profunda del oro, de su doble cara, responsable de una doble evaluación: de un lado, es el metal de la riqueza, de la dominación; porque resulta de una gestación lenta en el seno de la tierra [...] Tal es la faz dorada, solar, apolínea del oro, que también presenta en el otro lado una faz en la sombra, dionisiaca, demoniaca o saturnal, por la cual es el símbolo de perversión y de exaltación impura de los deseos<sup>280</sup>.

Además, la plata también es un metal noble, relacionado con la luna y la noche, por su palidez. En este sentido tampoco se define por sí mismo, sino por comparación con respecto a las determinaciones puestas en el oro y viceversa. Se trata de un metal que se coloca entre el oro —el más digno— y el plomo —el menos digno de los tres—; así como también es el intermediario entre los hombres como moneda de cambio. Representa la riqueza, pero no el poder que representa el oro. El plomo, por otra parte, es el que permite la transmutación de los metales, porque cambia las propiedades de un cuerpo en las de otro al permitir el enlace entre los metales y, a la vez, su individuación. A través de este detalle, Kofman lo vincula con Saturno, pues también separa, uniendo en su génesis como condición de todo enlace y de toda transformación. De esta manera, Kofman no coloca en el cofre de

<sup>279</sup> «faire de l'or le symbole de perfection, se fier au brillant de son apparence, c'est voir un résultat en oubliant la genèse», *Conversions*, p. 42.

<sup>280</sup> «C'est oublier le temps facteur de toute transmutation : l'Age [*sic*] d'or, âge mythique, paradisiaque, est aussi l'âge de Saturne, le Temps, associé au plomb, association révélatrice de l'ambivalence structurelle profonde de l'or, de sa double face, responsable d'une double évaluation : d'un côté, il est le métal de la richesse, de la domination ; parce qu'il résulte d'une gestation lente au sein de la terre [...] Telle est la face d'or, solaire, apollinienne de l'or, qui présente aussi d'un autre côté une face d'ombre, dionysiaque, démoniaque ou saturnale, par laquelle il est le symbole du perversissement et de l'exaltation impure des désirs», *Conversions*, pp. 42-43.

plomo exclusivamente a la mujer que encarna a Afrodita y a Átropos, sino que añade lecturas: elegir plomo, supone elegir a Saturno, elegir al tiempo y al azar, aun a riesgo de muerte. Desde este ángulo destaca lo novedoso, pues al elegir cualquier otro cofre que no fuera de plomo, sino de oro o plata, se estaría eligiendo lo mismo. Siempre Saturno, siempre devenir. Por tanto, al escoger el cofre de oro o de plata, se elige sin saber que sus orígenes están en el plomo, en Saturno camuflado, rechazado y solo tolerado bajo disfraz —el de los otros metales—, lo que desemboca en que cualquier cofre es amor y muerte; tiempo y azar; lo propio y lo impropio en virtud de la ambivalencia estructural que permite todo movimiento.

A su vez, nuestra filósofa sostiene, rescatando la figura de Afrodita, que cada uno de los cofres también puede representar a distintas Afroditas, ya que estos tres metales son análogos, bajo su perspectiva, a las tres Afroditas griegas: la ctónica —del inframundo, subterránea, perteneciente a la tierra, como Nix, Hécate y Perséfone— representante de la muerte y, en consecuencia, desconocida por represión; fagocitada (disfrazada) bajo las otras dos, mucho más amables: Urania, la celestial, relacionada con el oro y Afrodita Pandemos, la común a todos. En estas dos últimas figuras se destaca la escisión entre dos rostros de lo femenino, como el de la virgen y el de la prostituta, que permiten mantener bajo control otros rostros divergentes, subvertidos o transformadores —en este sentido saturnales, dionisiacos, orgiásticos, ya que hacen caer los límites de lo apolíneo—.

Por todo lo anterior, Kofman sostiene que la elección de uno de los tres cofres no es, exclusivamente, equivalente a la elección entre tres mujeres. O sea que no apoya el análisis basado en que cada cofre es un símbolo supuesto de la mujer, ya que, debido a la ambivalencia estructural que pone en cada representante o representación, cada uno de ellos será símbolo de algo en virtud del tejido de vinculaciones que vengan a definirlo. Así, Kofman añade a estas diferentes lecturas sobre el «cofre» otra más, dado que considera que, en su ambivalencia, cada uno de los tres cofres representa a tres de los personajes principales masculinos Antonio, el mercader; Bassanio, el amante, y Shylock el usurero. Con lo que descarta de manera radical la vinculación inamovible de que «cofre» sea equivalente a «genitales femeninos» o, expresado con otras palabras, rechaza el simbolismo unívoco. El vínculo que establece nuestra autora para mantener esta ambivalencia entre cofres y personajes masculinos se sostendrá a partir de la elección de cada uno de ellos, que evidentemente, dice lo que pretenden encontrar dentro de ellos o aquello que están proyectando ahí. La elección en ningún caso será, tanto para Kofman como para Freud, ajena a lo inconsciente, puesto que en el caso de la filósofa la elección implica identificación y proyección sobre lo elegido.

La consecuencia de lo que propone Kofman en este pequeño libro es *invalidar* la lectura de Freud, puesto que no cumple los requisitos de su propio método al pasar por alto los detalles y no tiene solidez ni fundamento considerar que la equivalencia «cofre-mujer» es una piedra de Rosetta que permite la traducción/desciframiento perfecto. Esto hace que se pierda del horizonte interpretativo la importancia transversal, al menos en la obra de Kofman, de la capacidad de conversión, es decir, de la *convertibilidad*, de la ambivalencia que es estructural y será el tiempo el que permita el paso, el desplazamiento. De aquí, que Kofman sostenga que a pesar de que el motivo de la elección de cofre —objeto— sea una de las posibles lecturas, la fijación de Freud por la equivalencia entre «cofre» y «mujer», no le permite ver la ambivalencia que se extiende más allá de este objeto. Por consiguiente,

Kofman señalará que los otros personajes masculinos, y no solo la muchacha, son ambivalentes, como los propios metales, oro, plata y plomo, ofreciendo todos ellos una doble cara. Mantener una clave interpretativa fija implica establecer una lectura que domine sobre otras, como la de Freud, y supone desoír el resto, cerrando la posibilidad de una pluralidad de interpretaciones que vengan a intentar colmar desfalleciendo la laguna del texto. Por tanto, privilegiar el motivo de la elección tomando en consideración la ambivalencia del amor de la que es señal el cofre de plomo que guarda el retrato de Porcia, supone no reconocer una ambivalencia general en todo cofre, como representante que puede guardar cualquier otro retrato o representación. Si tomamos en serio la apuesta de Kofman, los cofres simbolizarían a la mujer, pero también a los tres hombres y, por consiguiente, nos encontraríamos en un escenario donde cada individuo es un doble de otra cosa, un desplazamiento o conversión gobernada por el tiempo, en virtud del azar y de la necesidad. *De manera que tendríamos que renunciar a cualquier tipo de clave interpretativa fija, pues si la ambivalencia se supone estructural, no podría haber criterio de discernimiento.*



## 12. La ambivalencia de la ley

Para entender lo que inspira el respeto en la reflexión de Kofman hemos de acudir ahora a otro de sus escritos, ya mencionado: el ensayo de 1993, publicado póstumamente en *L'imposture de la beauté* bajo el título de *Un autre Moïse, ou la force de la loi*<sup>281</sup> (otro Moisés, o la fuerza de la ley), donde nuestra autora analiza el sentimiento de respeto que inspira la ley a través de la seducción o de la impostura de la belleza. Tal impostura hace de pantalla o cobertura que oculta. Se trata de un desplazamiento hacia otra cosa, que es sustituta de otra belleza y de otro respeto. El texto de Kofman partirá de dos ejes. El primero será la fascinación de Freud por la cuestión del origen de la ley y el segundo tomará pie en la figura de Moisés como emblema de la ley.

La autora sitúa el foco, como en otras ocasiones que ya hemos tenido oportunidad de analizar, sobre la capacidad que tiene el psicoanálisis de revelar lo que se oculta bajo la mirada de otras perspectivas tales como la filosófica, la artística, la sociológica, etc. Aquí reside el motivo por el que Kofman considera que Freud pretende con su aportación dar con la clave definitiva para resolver este o aquel enigma. Por ello, nos advierte la filósofa que, cuando el análisis interviene en un campo distinto al suyo, hay que tomar todas las precauciones y fijarse, cómo no, en los pequeños detalles. Al poner de relieve los intereses más o menos ocultos que tiene este o aquel autor, hemos de decir, que Kofman no deja de ejercer cierta violencia textual que ella misma denuncia en otros: acorta los textos, los cita, los traduce. Sin embargo, no les hace decir algo y en este sentido, la violencia será distinta. Su lectura no resuelve nada, pero supone todo un ejercicio de plantear y abrir cuestiones y mantener la tensión de la pregunta, de lo infinito. Por ello, la disposición frente a los textos será determinante: parte de que los textos no quieren decir nada, pues será ella la que quiera decir algo por medio de los mismos (recordemos la declaración *iniciática*: «Es probable que mis numerosos libros hayan sido vías transversales obligadas para conseguir hablar de “ello”»<sup>282</sup>). En consecuencia, no es que en su trabajo con los textos no ejerza la violencia textual que ha denunciado, que siempre la hay, sino que partiendo de que el texto no quiere decir nada, no se le puede hacer decir nada, tan solo se puede plantear la interpretación de manera siempre impertinente y dejar constancia de este planteamiento.

### 12.1. El enigma de la ley

Freud se fascina ante «el enigma de la ley», que hunde sus raíces en lo inconsciente, lo que permite que tal enigma sea leído sin divinización y se configure como un proceso dinámico y económico. De este modo, el vienés se opone a la tradición, que ha mistificado la ley moral, engrandeciéndola por su relación con lo divino, con lo bello, con el Bien y con Dios, o como producto «puro» de la razón, vínculo que sería causa de veneración y respeto. En este sentido, Freud une la grandeza de la ley y su majestad a lo más humano: la pulsión. Así pues, el respeto a la ley a partir de la concepción freudiana será doble. Por un lado, será

<sup>281</sup> Tomamos el texto que aparece publicado por Galilée dentro de la colección *La philosophie en effect* en 1995 que reúne seis de sus últimos ensayos. Este en específico también puede encontrarse en el número 9 de la revista *La Part de l'oeil*.

<sup>282</sup> Sarah Kofman. *Calle Ordener, calle Labat*, p. 25.

agradable, ya que proporciona seguridad, pero, por otro, será desagradable, ya que es producido por la sumisión y domesticación que establece obstáculos a la pulsión. En este punto, brilla la *ambivalencia del respeto* que Freud pone directamente en relación con la ambivalencia infantil ante los padres. Cada vez que hablamos de «los padres», cabe un matiz, dado que esta *figura o lugar* puede ser ocupado por abuelos y abuelas, profesores y profesoras, tíos y tías, depende de las circunstancias de cada caso. Alude a aquellos y aquellas que vengan a colocarse en el lugar de lo que tradicionalmente se ha llamado «madre» y «padre», puesto que, los desplazamientos son posibles en el psiquismo como mostró Freud. De este modo, leemos en *Moisés y la religión monoteísta*:

Podría parecer que la renuncia de lo pulsional —y la ética fundada en ella— no pertenece al contenido esencial de la religión; empero, se conecta genéticamente con esta última de modo muy íntimo. El Tótemismo, la primera forma de religión que conocemos, conlleva como patrimonio indispensable del sistema cierto número de mandamientos y prohibiciones que, desde luego, no significan otra cosa que una renuncia de lo pulsional: la veneración del tótem, que incluye la prohibición de hacerle daño o matarlo; la exogamia, esto es, la renuncia, dentro de la propia horda, a la madre y las hermanas anheladas con pasión; la concesión de derechos iguales a todos los miembros de la liga de hermanos, vale decir, unos límites impuestos a la tendencia a la rivalidad violenta entre ellos. En estas estipulaciones no podemos menos que ver los comienzos de un orden ético y social<sup>283</sup>.

Una ambivalencia que también encontramos en el tótem que, por una parte, tiene el poder de un espíritu protector al que se venera y honra, se le respeta y, por otra, se ejerce sobre él una violencia primitiva (oral) en un banquete ritual dedicado a él, en un día festivo, en el que se *le* devora incorporándolo. En este ritual se manifiesta la ambivalencia entre la veneración y la violencia, ya que, a la vez, proporciona las protecciones y regulaciones que permitan la oscilación entre respeto y agresión, señal misma de la ambivalencia. El ritual, precisamente, media con sus métodos y reglas para la no transgresión del tabú, de la ley.

Tras lo expuesto, deseamos retomar la cuestión de la vida psíquica infantil con respecto de la ambivalencia, visto que aquellos roles que en la vida psíquica estén impregnados de autoridad son los que despiertan amor y rechazo al mismo tiempo. Una ambivalencia, que no deja de implicar el desdoblamiento (y lo siniestro del mismo), pues lo que en un tiempo se muestra como el ser más adorable y adorado del mundo, en un segundo, puede transmutarse en el más terrorífico. Tal ambivalencia la interpreta Freud, además de en la etapa de la infancia, en el pueblo judío. Un pueblo con un Dios único, cuyo intermediario será Moisés, el que trasmite la ley, articulando, creando o constituyendo, de esta manera, al pueblo judío. Un pueblo, por otro lado, elegido por Dios, amado y preferido al precio de la sumisión a su ley, puesto que el judaísmo, para el vienés, es «la religión del padre primordial [el de la horda], a la que se anuda la esperanza de una recompensa, una distinción y, por fin, un imperio universal»<sup>284</sup> estableciéndose una relación de amor-odio ambivalente. Al mismo tiempo, surge el sentimiento de temor ante la posibilidad de perder ese amor, lo que refuerza y justifica la sumisión a la ley para Freud. En este sentido, Kofman escribe: «el Dios del amor es también un Dios terrible, celoso y punitivo, que prohibiría a su pueblo su amor si osaba transgredir la ley»<sup>285</sup>. Por consiguiente, habrá que conservar el

---

<sup>283</sup> Sigmund Freud. «Moisés y la religión monoteísta», *O. C.* Vol. XXIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, p. 115.

<sup>284</sup> *Ib.*, p. 82.

<sup>285</sup> «Le Dieu de l'amour est aussi un Dieu terrible, jaloux et punitif, qui risquerait de priver son peuple de son amour s'il se mêlait de transgresser la Loi». «Un autre Moïse, ou la force de la loi», *L'impoture de la beauté*, p. 53.

amor de Dios —ser el pueblo elegido— a cualquier precio, para lograr mantener en cualquier caso y circunstancia *saberse* el pueblo elegido («no era fácil conservar la ilusión, amada por sobre todas las cosas, de que se era el pueblo elegido de Dios»<sup>286</sup>). Por esto mismo, también se aceptará cualquier designio de Dios por muy insoportable que sea. Lo contrario supone renunciar a la dicha de ser el elegido. Por ello, si se transgrede la ley, lo mejor es lograr la disculpa de Dios al ser castigado por él. Luego, la meta será mantener el amor de Dios por encima de todo, para no ser abandonados nunca. Incluso si implica ser pecadores, puesto que el castigo está asegurado. Desde esta perspectiva, se puede entender lo expuesto como una estrategia que proporciona la excusa perfecta, ya que todo mal que sufran será el castigo que suponen sus pecados y nunca será debido a un abandono de Dios. Ello garantiza la perpetuidad de la preferencia de Dios, lo que proporciona grandiosidad al pueblo. Al respecto Freud escribe:

La religión también proporcionó a los judíos una representación de Dios mucho más grandiosa o, como se podría decir con mayor sobriedad, la representación de un Dios más grandioso. Quien creía en ese Dios participaba en cierta medida de su grandeza, tenía derecho a sentirse él mismo enaltecido [...] el orgullo por la grandeza de Dios confluye con el de ser el elegido<sup>287</sup>.

## **12.2. La impostura de la belleza de la ley**

El enigma que plantea Freud con sus descubrimientos en la clínica y con sus constataciones a través de las diferentes expresiones humanas —ya sea la guerra, ya sea una obra de arte— es el siguiente: si la ley impide la satisfacción pulsional directa, hay sentimiento de displacer en la renuncia. Si lo que causa cierta renuncia a la satisfacción pulsional directa es un obstáculo externo, Freud verá que ella es un movimiento impostado, ya que se trata de una renuncia provisional, es decir, momentánea, de la satisfacción. El problema que se encuentra el sujeto en la realidad es que le impone ciertos obstáculos que suponen un serio peligro para el yo: la renuncia a la satisfacción da como resultado la sumisión del principio de placer al principio de realidad, con lo que se alarga la tensión y, por tanto, el displacer, entendido como aumento de tensión pulsional que busca su descarga. Ante este aumento se promete el descenso de la agitación, rebajar la intensidad pulsional, lo que se logra por desplazamiento. De esta manera, se consigue evadir el obstáculo externo que impide la satisfacción directa, al hacer pasar bajo disfraz y deformación, la pulsión.

Por el contrario, si el obstáculo a la satisfacción procede del interior del individuo, tal y como procede el cumplimiento de la ley impuesta que el propio individuo acepta e interioriza —no tiene que ser de manera consciente—, no se da una postergación del placer, ni una renuncia provisional, sino que en la renuncia misma de la satisfacción hay carga de placer, un placer «perverso», por invertido —dado la vuelta—, ya que se supone que la fuente de placer es la satisfacción y no la renuncia a esta. Placer perverso de sufrir en lo consciente, de retener, de postergar la satisfacción, de aguantar las ganas o de quedarse con ellas. El obstáculo interior se pone por el superyó, interiorización de la ley de los padres basada en la amenaza de castración. Leemos a Freud:

---

<sup>286</sup> Sigmund Freud. «Moisés y la religión monoteísta», p. 129.

<sup>287</sup> *Ib.*, pp. 108-109.

[...] la renuncia de lo pulsional debida a razones externas es solo displacentera, lo que ocurre por razones interiores, por obediencia al superyó, tiene otro efecto económico. Además de la inevitable consecuencia de displacer, le trae al yo también una ganancia de placer, por así decir una satisfacción sustitutiva. El yo se siente enaltecido, la renuncia de lo pulsional lo llena de orgullo como una operación valiosa. Creemos comprender el mecanismo de esta ganancia de placer. El superyó es sucesor y subrogador de los progenitores (y educadores) que vigilaron las acciones del individuo en su primer período de vida; continúa las funciones de ellos casi sin alteración. Mantiene al yo en servidumbre, ejerce sobre él una presión permanente<sup>288</sup>.

Hacia las figuras parentales, por tanto, podemos suponer un sentimiento ambivalente, doble que va de la admiración y el amor al miedo, mezclado con la culpa y el castigo, atravesado por el placer de cumplir la ley, con el placer de la obediencia. Un placer relacionado, no tanto con evitar el castigo, como con ganarse el amor y la protección de esas figuras ambivalentes. De esta manera, el cumplimiento de la ley de los padres proporciona el sentimiento de garantías para ser objeto de amor, a pesar de los displaceres que conlleva —como vemos en un desarrollo paralelo al de la obediencia a Dios por parte del pueblo de los judíos—. Como conclusión del desarrollo que plantea Freud en *Moisés y la religión monoteísta*, en relación con la renuncia pulsional, podemos decir que si la obediencia es placentera es porque aparece a nivel inconsciente como condición de amor y de preservación. De un amor que se teme perder, el de los padres, que conlleva una amenaza, la de castración. De este modo, la ley está supeditada a la ambivalencia de las primeras figuras que obligan y aman a la vez. Asimismo, está sometida a la ambivalencia de placer-displacer cuando se trata de sacrificar las tendencias pulsionales por una ley impuesta, que al final reside en la amenaza de castración, por el superyó, que remite siempre a la ley interiorizada de los padres<sup>289</sup>.

Para Kofman, la ambivalencia de la ley y el placer en la renuncia pulsional reside en el poder que emana de ella. Un poder de seducción tal —mediante la impostura de su belleza específica, esa que emana de lo sublime de la ley, de lo enorme en ella—, que desvía al individuo de cualquier otra seducción. Esta seducción es la que ejerce el Moisés de Freud, fascinación al lograr plasmar la contención y el control. El método psicoanalítico permite ver en esa estatua no el principio de una acción violenta como suponían las anteriores reflexiones, sino un gesto de contención y moderación ante la violencia de la pulsión, alejada de la ira hacia el pueblo que adora falsos ídolos que se le había achacado tradicionalmente<sup>290</sup>. Con esta propuesta, Freud crea, inventa o figura un nuevo Moisés, imponente guardián de la tumba del papa Julio II, imponente guardián de las leyes, del límite, de la contención. A su vez, mantener la ley es mantener el orden que establece esa ley, impidiendo que se rompa la jerarquía —e impidiendo que se rompan las tablas de la ley—, la organización o el cosmos fundamentados en ella. De modo que, el Moisés que nos hacen llegar Freud y Kofman en sus lecturas es sublime por su acto enorme e incomparable, por instaurar y guardar la ley en su renuncia de la ira, de la cólera, resguardando las tablas —o la palabra de Dios— de su propia fuerza pulsional.

Detengámonos, un momento, en el concepto de «sublime» para recoger las posibles resonancias que su aparición en el texto pueda tener. Lo sublime, en sentido kantiano, causa

---

<sup>288</sup> *Ib.*, p. 113.

<sup>289</sup> Cf. «Moisés y la religión monoteísta», p. 184 y p. 275, sobre el superyó como heredero del complejo de Edipo en lo inconsciente, introyección de las leyes de los padres.

<sup>290</sup> Cf. «El Moisés de Miguel Ángel». *O. C.* Vol. XIII, pp. 227-229 y p. 234.



displacer al suponer una inadecuación entre la magnitud de la estimación entre la imaginación y la razón, a la vez que un placer por ella, que nace del exceso y la imposibilidad de estimación<sup>291</sup>. De forma que habrá displacer y placer por inadecuación a la razón y exceso de esta. Por otro lado, lo sublime también se manifiesta en el terreno de la naturaleza a través de «sus fenómenos cuya intuición lleva consigo la idea de su infinitud. Esto último, ahora bien, no puede ocurrir más que mediante la inadecuación incluso del mayor esfuerzo de nuestra imaginación para la apreciación de la magnitud de un objeto»<sup>292</sup>. Por el momento, podemos suponer que lo sublime en él tendrá que ver con una fuerza que excede a la razón, casi como la fuerza misma de la naturaleza, en específico con la fuerza de su contención y de su renuncia pulsional. Una fuerza de la que no podemos establecer su magnitud, ni podemos medir. Asimismo, el sentimiento de lo sublime tiene su reverso, pues, ante la figura majestuosa de Moisés, Freud siente pequeñez y culpa. Podríamos decir, entonces, que el displacer o el dolor que acompaña a lo sublime para Kant se cifra en la inadecuación, en no poder poner límites a lo que nos excede; por el contrario, en Freud, viene acompañado de malestar ocasionado por la culpa, la cual, remite siempre a la castración y a la transgresión, en otras palabras, a lo reprimido.

Así este Moisés sublime, será el héroe freudiano: un *gran hombre* que triunfa sobre la tentación venerando con su cumplimiento la ley. Figura que representa la dignidad de Moisés, de la que emana un aura de majestad, que inspira respeto y admiración al ser el más excelso de los hombres, el mejor gran hombre, lo que le asegura no perder el amor, al menos de manera fantasmática. De esta forma se convierte en el ejemplo a seguir, en el padre. En consecuencia, frente a las anteriores visiones y reflexiones que veían a Moisés como colérico o como un hombre punitivo —anclados en un fantasma infantil del padre punitivo— Freud construye otra imagen: la del gran hombre, cuya grandeza no deriva de la amenaza de castración o de su poder castrador, ni del miedo que pudiera causar, sino porque domina sus pasiones, y esto es, precisamente, lo que lo convierte en sublime, a saber, su fuerza desmedida, que no cabe en la razón.

### 12.3. El padre sobre la madre

La autoridad del padre, o de ambos progenitores, introyectada en el yo, forma ahí el núcleo del superyó, que toma prestada del padre su severidad, perpetúa la prohibición del incesto y, así, asegura al yo contra el retorno de la investidura libidinosa de objeto. Las aspiraciones libidinosas pertenecientes al complejo de Edipo son en parte desexualizadas y sublimadas, lo cual probablemente acontezca con toda trasposición en identificación, y en parte son inhibidas en su meta y mudadas en mociones tiernas<sup>293</sup>.

---

<sup>291</sup> Leemos en la *Crítica del juicio* «El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de dolor que nace de la inadecuación de la imaginación, en la apreciación estética de las magnitudes, con la apreciación mediante la razón; y es, al mismo tiempo, un placer despertado, por la concordancia que tiene justamente ese juicio de inadecuación de la mayor facultad sensible con ideas de la razón, en cuanto el esfuerzo hacia estas es para nosotros una ley; es, a saber, para nosotros, ley (de la razón), y entra en nuestra determinación el apreciar como pequeño, en comparación con las ideas de la razón, todo lo que la naturaleza, como objeto sensible, encierra para nosotros de grande, y lo que en nosotros excita el sentimiento de esa determinación suprasensible convierta con aquella ley», Immanuel Kant, §27, [258] (Trad. García Morente).

<sup>292</sup> *Ib.*, [255-256], p. 174.

<sup>293</sup> «El yo y el ello», *O. C.* Vol. XIX, p. 184.

A pesar de que Freud asegura que simplemente se utilizan los términos «padre» o «madre» convencionalmente por comodidad, la autoridad del padre está puesta por Freud por encima de la de la madre, ya que, como detalla Kofman, escribirá sobre «la ley del padre», tomando como caso paradigmático el momento edípico, en el que el niño se identifica con el padre; sin inventar otra cosa tal como «la ley de la madre», aun habiendo hallado señales que la indican como las leyes de las Parcas o las de la propia madre de Freud<sup>294</sup>. Suponemos que no solo se debe a algún tipo de resistencia inconsciente, como pudiera ser, sino también al hecho de que escriba y describa una sociedad patriarcal, donde es el padre el que ostenta el poder, el que da el apellido, etc.

Fantasear con una sociedad matriarcal y admitir su existencia, en algún tiempo y lugar, no nos permite resolver el problema del uso de los términos «madre» y «padre» ni el problema de evaluar y valorar el motivo que sitúa al padre sobre la madre. Por el texto de Kofman, de momento diremos que se sitúa por encima dado que la ley del lado del padre, del hombre, queda anudada con lo civilizado, con el derecho, mientras que el poder de la madre cae del lado de lo desmesurado, de lo incontrolable, de lo salvaje y de lo animal. No obstante, las madres ostentaron el poder en algún momento de la gestación de lo civil en el relato freudiano, es decir, que no estuvieron subyugadas a otro poder que no fuera el suyo. Será así al menos en el relato en *Moisés y la religión monoteísta*, pero que ya quedó planteado en *Tótem y tabú*, a propósito del vacío de poder que se da tras el asesinato del padre de la horda hasta que se instaura la sociedad civil, para lo cual «fue necesario que, en un momento determinado en el tiempo, algo o alguien diera autoridad al padre mismo y/o que esta autoridad se autorizase a sí misma, para admitir que el padre es superior a la madre, la espiritualidad sobre los sentidos»<sup>295</sup>. Este «alguien que diera autoridad» remite a la madre como lo otro: lo que no es ni padre ni hijo. No puede dar la autoridad el hijo mismo porque no sabe aún, porque no ha entrado en el juego de poder —el cual tiene que repartir en proporciones iguales con sus hermanos para respetar las leyes nacientes, basadas en la prohibición del incesto y la prohibición del fratricidio—. No hay que perder de vista el hecho de que es la madre la que introduce en la lengua, en la cultura, la que da paso a la ley. También es la que introduce en la sensibilidad, en la erotización. Y la primera que establece un límite con respecto del niño, mirando a otro, mostrando su falta, su deseo no colmado y la presencia de un tercero. Acompañando a esta cuestión aparece la de la superioridad del padre frente a la madre, la cual cede no parte de su poder, sino todo; lo que, además, supone un avance, una cierta elevación, por la vinculación del padre con lo espiritual y la madre con los sentidos, con lo sensual.

#### **12.4. Lo excelso de no tener cuerpo**

Kofman sostiene que esta jerarquización viene producida por el sistema de valores heredado de la tradición metafísica, del que no escapa Freud. Unas páginas atrás citábamos a Freud hablando de la grandiosidad del Dios judío, que enaltece a quien creía en él por identificación o participación. Una grandeza que brota de su abstracción, a la que aferrarse

---

<sup>294</sup> *Supra*, pp. 366 y 393.

<sup>295</sup> «Il a donc fallu qu'à un moment donné du temps, quelque chose ou quelqu'un donne autorité au père lui-même et/ou que cette autorité s'autorise d'elle-même, pour faire admettre que le père est supérieur à la mère, la spiritualité sur les sens», Sarah Kofman «Un autre Moïse, ou la force de la loi», *L'imposture de la beauté*, p. 63.

y vincularse para procurar grandiosidad en nosotros, en un gesto de narcisismo. Lo que no tiene resto alguno de sensible, lo que no tiene una pizca de materia, será lo más irrepresentable, lo más sublime. Es el Dios que mejor puede alimentar el amor propio que construye al yo como reflejo narcisista:

Entre los preceptos de la religión de Moisés hay uno mucho más sustantivo de lo que a primera vista parece. Es la prohibición de crearse imágenes de Dios, o sea, la compulsión a venerar a un Dios al que uno no puede ver. Conjeturamos que en este punto Moisés [...] quiso ser consecuente, y que entonces su Dios no tuviera ni nombre ni rostro [...] Ahora bien, aceptada esta prohibición, ella no pudo menos que ejercer un profundo efecto. Es que significaba un retroceso de la percepción sensorial frente a la representación que se diría abstracta, un triunfo de la espiritualidad sobre la sensualidad; en rigor: una renuncia de lo pulsional con sus consecuencias necesarias en lo psicológico<sup>296</sup>.

Un Dios que no se puede ver, ni imaginar, ni nombrar, ni tiene rostro, ni cuerpo, ni límites, por lo que no se deja atrapar por lo humano sensible y esto le diferencia radicalmente del resto de cosas, haciendo de él lo más excelso fundamentado en el triunfo valorativo de lo abstracto frente a lo sensible. Por otro lado, la prohibición sobre su representación hace aún más grande, si cabe, a Dios —desde aquí, se entenderá mejor el empequeñecimiento que sufre cuando se convierte en hombre, cuando se le imponen los límites de la carne. El Dios judío supone, por tanto, el triunfo de la espiritualidad sobre la sensualidad —cristianismo—, sobre la imagen, lo aprehensible, por alejarse lo máximo posible de lo material. Teniendo en cuenta este grado de independencia del Dios judío con respecto a lo material, a lo sensible, Freud considera la llegada del cristianismo, como un retroceso. En consonancia, traemos el siguiente fragmento:

En algunos aspectos, la nueva religión significaba, con referencia a la antigua, la judía, una regresión cultural, como es regla que suceda cuando irrumpen o son admitidas masas de hombres de nivel inferior. La religión cristiana no mantuvo la altura de espiritualización hasta la cual se había elevado el judaísmo. No se conservó un monoteísmo riguroso, tomó de los pueblos circundantes numerosos ritos simbólicos, restauró a la gran divinidad materna<sup>297</sup>.

Por otro lado, ingresa al hombre en una etapa infantil ofreciéndole un padre amoroso, sensible y pasional, que, además es Dios, Espíritu Santo y hombre sensible —de carne y hueso—, lo que implica de manera radical lo sensible. De acuerdo con esto, la imagen que de él ofrece el cristianismo está lejos de ser la del padre sublime —amado y temido—, pues su concepción se ve mermada o rebajada al ser mezclada (¿contaminada?) con la misericordia y lo sensible, tanto al poner al hijo en el lugar del padre, como con el retorno a la animalidad que supone<sup>298</sup>. Freud nos recuerda que también restaura la gran divinidad femenina como la madre. En resumen, el cristianismo al rebajar la espiritualización o abstracción de Dios, lo aproxima a lo animal y a la madre, además de poner al hombre en el lugar del hijo que ocupa el trono de su padre.

La excelencia de lo abstracto sobre lo sensible, según Freud hunde sus raíces en cierta sobreestimación de los actos anímicos, en relación con la creencia en la «omnipotencia de los pensamientos», que produce cierto fenómeno anímico en el que se cree que mediante la fuerza y poder de los pensamientos y de las palabras se pueden ejercer alteraciones en el mundo exterior. Este poder del pensamiento se configura como magia. Se

<sup>296</sup> «Moisés y la religión monoteísta», p. 109.

<sup>297</sup> *Ib.*, p. 85.

<sup>298</sup> *Cf. ib.*, p. 82.

trata del ensalmo con las palabras, los conjuros, el uso del lenguaje y de lo psíquico; todo ello al servicio de transformar la realidad exterior. Es especialmente destacable para nuestro compromiso rescatar el siguiente pasaje que vincula la omnipotencia de los pensamientos, la imagen de poder que sustenta al yo y el desarrollo del lenguaje:

[...] suponemos que la «omnipotencia de los pensamientos» era la expresión del orgullo de la humanidad por el desarrollo del lenguaje, que tuvo por secuela una tan extraordinaria promoción de las actividades intelectuales. Se inauguraba el nuevo reino de la espiritualidad, en el que representaciones, recuerdos y procesos de razonamiento se volvían decisivos por oposición a la actividad psíquica inferior, que tenía por contenido percepciones inmediatas de los órganos sensoriales. Fue, sin lugar a dudas, una de las etapas más importantes en el camino de la hominización<sup>299</sup>.

Luego, el orgullo de la humanidad es haber desarrollado el lenguaje, y de aquí, como manifestación de este orgullo aparece el convencimiento de que hay poder en las palabras y en el pensamiento, que somos omnipotentes de pensamiento, como pasa en el caso del hombre de las ratas<sup>300</sup>, que gracias a sus palabras-representaciones-pensamientos, articulados en el lenguaje, piensa tener efectos sobre la realidad. El poderío que nos da lo abstracto (pensamientos, ideas, palabras, razonamientos, etc.) no nos lo proporciona lo sensible —al menos desde esta perspectiva—, y es aquí donde reside el detrimento de lo sensible frente a lo intelectual. Una vez más, ya se está asumiendo que el mayor orgullo reside en algo que no es sensible, en algo que es abstracto, lo que toma pie en cierta convicción *primitiva, infantil*, sobre el poder *mágico* que tiene el pensamiento y las palabras —representantes de lo abstracto—.

Tras el planteamiento de lo espiritual-abstracto como lo excelente frente a lo que no lo es, retomamos de nuevo la cuestión del matriarcado<sup>301</sup>, cuyo fin lo describe Freud como un relevo por el régimen patriarcal. Lo reseñable aquí es que esta reflexión aparezca en un apartado titulado «Progreso en la espiritualidad»<sup>302</sup>. Con lo cual, el relevo del sistema matriarcal por la sociedad patriarcal es un progreso hacia la espiritualidad, hacia lo mejor, hacia lo excelente; hacia el poder del pensamiento, de la razón, de lo abstracto. Dejando al margen del progreso las actividades inferiores.

[...] esta vuelta de la madre al padre define además un triunfo de la espiritualidad sobre la sensualidad, o sea, un progreso de la cultura, pues la maternidad es demostrada por el testimonio de los sentidos, mientras que la paternidad es un supuesto edificado sobre un razonamiento y sobre una premisa. La toma de partido que eleva el proceso del pensar por encima de la percepción sensible se acredita como un paso grávido de consecuencias<sup>303</sup>.

¿Qué podríamos extraer del *desprecio* del *poder real* que tiene una mujer de ser capaz de afirmar y testimoniar por los sentidos —por su sangre, su sudor, su dolor, su carne, por su dar a luz— que un hijo o hija es *realmente* su hijo o su hija? De momento, podemos decir, que incluso, según las afirmaciones de Freud, a la luz de lo que desmantela Kofman

---

<sup>299</sup> Sigmund Freud. Parte C. Progreso a la espiritualidad. «Moisés y la religión monoteísta», p. 110.

<sup>300</sup> *Supra*, pp. 323-324.

<sup>301</sup> Las reflexiones sobre el matriarcado que aparecen en los textos freudianos tienen como fuente las reflexiones de Johann Jakob Bachofen *El matriarcado: una investigación sobre el carácter religioso y jurídico del matriarcado en el mundo antiguo* de 1861. Por cuestiones formales a las que se somete la tesis doctoral no podemos permitirnos aquí más que referenciar este estudio del que bebe Freud, para una posible indagación sobre el matriarcado en la obra de Freud. Aun siendo conscientes de la importancia y de la riqueza que podría aportarnos, hemos de renunciar a su abordaje en vías de desarrollar nuestros objetivos.

<sup>302</sup> «Moisés y la religión monoteísta», p. 108.

<sup>303</sup> *Ib.*, p. 110.

como «impostura de la belleza», en este caso, en la belleza de lo abstracto solo cabe la impostura, es decir, que frente a la fealdad de la sangre, de lo sensible, de la parálisis que causa un cuerpo doliente, etc., el padre tiene las leyes de su lado, las premisas, los razonamientos, porque no tiene otra cosa para reclamar *lo suyo*, pero será una impostura, un artificio sobre un vacío, el vacío del no saber.

Siguiendo el método de la doble lectura que plantea Kofman, basado en la ambivalencia de sentidos y la posibilidad de infinitas lecturas, podríamos pensar que la toma de partido que eleva el proceso de pensar no viene del hecho mismo de pensar, sino del desprecio de no tener que hacerlo porque la percepción sensible sería suficiente<sup>304</sup>. Por ello, para confirmar o generar certeza sobre lo que no atestiguan los sentidos se recurre a lo que emana de la garantía de lo excelso, de lo grandioso, de lo divino. Kofman leerá esto como una bella impostura, que oculta la impotencia y el resentimiento, siempre atosigado por el engaño y la confusión, ya sea provocado por la mujer o por los sentidos. Por otro lado, y para concluir esta posible lectura, decir que la paternidad es un supuesto que reposa sobre un artificio, creación o astucia de la razón, es lo mismo que decir que es un *acto de fe*, lo que, en principio, no tiene mucho que ver con un desarrollo racional. Así también, ante el displacer y angustia, ante la no posibilidad de saber algo, aparece la especulación, la racionalización, para dar respuestas, con las cuales obtener cierto placer —por lo que podremos hablar de que hay cierta exigencia pulsional—, como alivio a la agitación que produce el estado de ignorancia, sobre todo con cosas que comprometen nuestra situación en el mundo de manera tan radical. Por ello, lo más sublime, divino o seguro es lo que al hombre le proporciona calma y aleja la angustia, mediante ensalmos, ya sean mágicos, ritualísticos o especulativo-demostrativos: *cuerpos textuales que vengan a cubrir las lagunas o los agujeros*. Esto se conseguirá en el terreno de lo espiritual y de lo abstracto, al suponer algo más allá de los sentidos o superponer algo por encima de ellos. Como consecuencia, se otorga más poder, más verdad, más belleza, más valía a lo suprasensible, en detrimento de lo sensible, del cuerpo, de la carne y, en particular, de la de las mujeres.

El poder ostentado por la madre en el matriarcado no instaaura «la ley de la madre» —Freud solo hablará de la ley del padre—, pues para eso ha de haber pacto, acuerdo, discurso, abstracción. En lo sensible, en lo que se puede contar a partir de los sentidos no se necesita el discurso o el alegato, la filosofía o la sofística: basta con recurrir a lo sensorial. El poder de la madre reside en lo inmediato, en lo no civil, en lo que queda por fuera de la ley. Un poder que queda al margen (excluido de la *polis* recordemos) del poder de quien toma el relevo, a saber, del padre. Una sustitución avalada por determinada voluntad, por una determinada valoración que considera *progreso hacia la espiritualidad*, hacia algo más elevado y, por tanto, constituye fuente de orgullo, como vimos. Si continuamos la lectura del texto de Freud encontramos con respecto a este progreso que:

[...] consiste en decidirse uno contra la percepción sensorial directa en favor de los procesos intelectuales llamados superiores, vale decir, recuerdos, reflexiones, razonamientos; determinar, por ejemplo, que la paternidad es más importante que la maternidad, aunque no

<sup>304</sup> Así el apellido y, por extensión, el derecho civil, según Kofman es una astucia de la razón para suplir aquello que los sentidos no garantizan, *infra*, pp. 482, 483, 488, 508.

pueda ser demostrada, como esta última, por el testimonio de los sentidos. Por eso el hijo debe llevar el nombre del padre y heredar patrilinealmente<sup>305</sup>.

Freud lo expone: hay una toma de partido, o sea, una valoración y una decisión, que depende «de uno» en beneficio de lo no sensible. Esta decisión es lo que da valor y, con ello, autoridad, a la ley del padre. Por tanto, Freud sí se inclina a poner la ley del padre sobre la madre: esta es su decisión, su voluntad y su valoración. La de Kofman será la de mantener la ley del padre y restituir la ley de Ananké, rescatada de los desvíos, sueños, silencios y entrelíneas del propio Freud. Por consiguiente, convendría retomar ahora la cuestión sobre la autoridad que planteaba Kofman, en la que trata de dilucidar la cuestión de quién cede la autoridad al padre o si por el contrario se trata de una autoridad (voluntad) que se autoriza (se quiere) a sí misma, que permite admitir, asegurar y mantener que el padre es superior a la madre. Dicho de otra manera, el cuestionamiento de Kofman va en dirección de dismantelar el juego que se halla bajo la impostura de la belleza de la ley (del padre) que actúa como una pantalla de efecto encubridor, que oculta la direccionalidad de una voluntad que pone la figura del padre sobre la de la madre, anulando la ambivalencia, de la ley —paterna y materna: la religiosa-civil y la de la necesidad y el azar—.

Y, por otra parte, en muchos progresos de lo espiritual [como el triunfo del derecho paterno] no se puede rastrear qué autoridad habría impartido el criterio según el cual algo debiera considerarse superior. El padre no puede ser en este caso, pues solo es enaltecido y recibe autoridad merced al progreso. Estamos, por tanto, ante el fenómeno de que en el desarrollo de la humanidad lo sensual es avasallado poco a poco por lo espiritual y los seres humanos se sienten orgullosos y enaltecidos por cada progreso en ese sentido. Pero uno no sabe decir por qué habría de ser así<sup>306</sup>.

La renuncia a lo sensible, a lo más inmediato está relacionada con la grandeza del Dios de los judíos, de nombre impronunciable, sin rostro, cuya imagen está prohibida. Esta renuncia proporciona más placer que displacer, más satisfacción por la contrapartida que se obtiene: ser mejor, estar orgulloso de uno mismo, participar de lo grandioso. Kofman nos lleva a *Tótem y tabú*, para reflexionar sobre la asunción de la prohibición. Recordemos al padre de la horda primitiva, que es dibujado por Freud como aquel que tiene todo el poder y disposición de todas las mujeres de la horda. Aquí, no hay ley, por tanto, el padre de la horda no puede ser representante de la ley, sino que es representante del poder, en tanto que brutalidad y fuerza, estableciéndose un contexto en el que uno tiene aquello que sea capaz de luchar y defender. Por tanto, tampoco habría *derecho* a nada, pues, lo que hay es fuerza, no derecho, ni diálogo, ni sociedad, etc. Sus hijos, cansados de no tener poder —ni mujeres— le asesinan. Ante la culpa, el remordimiento y la amenaza de que lo mismo podría ocurrirles a cada uno de ellos aparece el derecho, la moral, como medida de defensa frente al poder de los otros, limitándolo a partir de la prohibición. Como consecuencia, la ley dictará que no se puede matar —prohibición del fratricidio— y que no se tocará a las mujeres de la tribu, del grupo —prohibición del incesto—. El padre de la horda asesinado se convierte en un tótem, y como tal, a la vez es protector y es temido. Aparece el totemismo, planteado por Freud como primer ensayo de religión, lo que enlaza con el comienzo de este apartado.

Según la escena presentada por el vienés, los hermanos asesinos sienten culpa por su crimen, por lo que tratan de restituir al padre de alguna manera, para reconciliarse con él, para soportar la transgresión y su angustia. Freud lee en esta reconciliación lo que

---

<sup>305</sup> «Moisés y la religión monoteísta», p. 114.

<sup>306</sup> Íd.

denomina «obediencia de efecto retardado», es decir, que superaron su sumisión con respecto al jefe de la horda, porque no obedecieron y no podrían haberlo hecho. Solo podrá aparecer la obediencia tras el parricidio: tras la instauración de la ley. Lo curioso del mito freudiano es que esta obediencia y esta disposición con respecto del padre asesinado es ambivalente, pues por un lado se trata de un intento de expiación de la culpa, pero, por otro, hace patente una y otra vez su triunfo sobre el padre, como indicamos al inicio. El asesinato, el crimen se configura en el relato freudiano como condicionante e impulsor de la alianza entre *los hombres*. Aparecen las primeras leyes, sobre las cuales se funda la cultura y, por tanto, también la religión, comenzando por el totemismo, y la moral. Bellas abstracciones que vienen a ser fuente del orgullo del hombre, teniendo como origen, la escena freudiana, la prohibición del parricidio y del incesto. Entre los hermanos, todos asesinos, todos culpables, todos *hombres*, se tratará de mantener una cierta igualdad, de la que, por supuesto, quedan excluidas las mujeres y su poder:

[...] la *horda paterna* es reemplazada por el *clan de hermanos*, que se reasegura mediante el lazo de sangre. La sociedad descansa ahora en la culpa compartida por el crimen perpetrado en común; la religión, en la conciencia de culpa y el arrepentimiento consiguiente; la eticidad, en parte en las necesidades objetivas de esta sociedad y, en lo restante, en las expiaciones exigidas por la conciencia de culpa<sup>307</sup>.

Como vimos, entre la horda paterna y el clan de los hermanos, tras el asesinato del padre hasta la nueva organización de los hombres, el poder recae en las mujeres, el *derecho materno* o matriarcado, hasta que fue relevado por el patriarcado. Este intermedio es necesario para mantener a la comunidad viva, mantenerla hasta que pueda transformarse la comunidad de hermanos en comunidad de padres y ostentar su poder. Las mujeres, entonces, perdieron el poder, en beneficio de la legalidad, del orden, de la civilización, de lo alto, de lo bello. Eso sí, Kofman lo deja claro, esto también tuvo su compensación, a saber, la deificación de su figura, pasando a formar parte del panteón de las diosas y de las grandes madres. Ante esto, deseamos añadir un breve comentario, pues, no hay que olvidar que «panteón» se refiere al conjunto de divinidades, deidades de un pueblo, pero también es un monumento funerario cuyo papel es mantener oculto, sellado, enterrado, lo que lo habita. Recordemos, que el padre de la horda, asesinado, es deificado, elevado ante la comezón de la culpa, amado y temido a un tiempo. Ahora nos encontramos con el hecho de que las poderosas también son deificadas, elevadas, y al mismo tiempo alejadas de lo social. Amadas y temidas.

Por lo expuesto a lo largo de este capítulo al respecto de la impostura de la belleza de la ley del padre, la de las tablas de Moisés, recordamos ahora, de la mano de Kofman, la ley de la madre, de la madre de las Moiras, del destino, de Ananké, figura insistente en los textos de la filósofa francesa. Una diosa que *enseña* a los hombres a plegarse a la ley de la inmanencia: a la muerte y al tiempo. También enseña, como madre, la necesidad de retrasar la satisfacción de los deseos. Podría ser la imposición de lo sensual, de la inmanencia, de la realidad. Esta renuncia es análoga a la que, en el niño, en su desarrollo, responde a las exigencias de la madre, tales como el control de esfínteres del niño, actividad en la que se pospone una determinada satisfacción, que, en vez de ser inmediata, se controla, para alcanzar otra satisfacción: dar un regalo a la madre, hallando en esto mayor deleite que

<sup>307</sup> Sigmund Freud. «Tótem y tabú», *O. C.* Vol. XIII, p. 148.

frustración. No es casual que Kofman emplee esta figura, vinculándola directamente con la figura de la madre, pues tanto la madre como Ananké, en esta exigencia de postergar la satisfacción de deseos, da paso a la cultura, educando en la moral y dándole la lengua, las buenas costumbres, obligando al control de las tendencias sexuales y/o agresivas, mediante chistes, arte y demás construcciones culturales. La afirmación de Kofman es radical, pues, la figuración, la imagen, del respeto moral o del respeto a la ley la da quien educa, por ello el respeto no derivará de la ley moral, sino de su *fuentes*, que a través de su figuración estética remite a aquella que abre el paso a la cultura —que lo permite y propicia—: Ananké, madre, mujer; en otros autores, como Kant tomará el nombre de Isis, como podremos analizar en el siguiente capítulo.



### 13. Del respeto y del sexo de las mujeres

Kofman pone el foco en el respeto a las mujeres, o sea, el respeto que inspiran a través de su papel en la formación del sujeto —ya hemos visto que no se reduce exclusivamente a la maternidad ni a lo biológico— y también señala el respeto de las mujeres, el respeto de estas hacia la cultura, hacia la lengua, las costumbres, como perpetuadoras de las mismas e iniciadoras en ellas a lo largo de la tradición. Considerar este respeto y no otro como comienzo, inicio, de la andadura de la humanidad, es decir, contemplar el inicio de la vida desde el parto y no desde el despertar de la razón, es asumir la contaminación de lo pegajoso, de la sangre, del sudor, de la alegría y el dolor, de la melancolía y la esperanza, de la vida-muerte en un instante en su voluptuosa ambivalencia. Es rescatar lo bajo, lo sucio que se ha encargado de cubrir la impostura de la belleza de la ley, de la razón y de su autonomía, volviendo imposible no solo la pureza pretendida, sino también la bajeza asumida por la tradición cuyo falso hedor nos repugna todavía, por miedo a «la parálisis y a la castración de la razón [que pierde sus alas divinas], a su emasculación»<sup>308</sup>.

Para el siguiente aparatado es necesario concretar qué es lo que entendemos por respeto en lo que sigue. Dado que Sarah Kofman acude al *Diccionario de la lengua francesa (Le Littré)*, en nuestro caso acudiremos al *Diccionario de la Real Academia Española* para construir nuestra base semántica. En la entrada correspondiente a nuestro término protagonista encontramos como significados comunes ‘veneración’, ‘acatamiento’, ‘consideración’ y ‘miramiento’. Sentidos que nos ponen en relación con cierto estado de atención y de circunspección. Ambos estados remiten a la prudencia, a la seriedad y al decoro con respecto de algo o alguien. En castellano es usual la expresión «tener respeto a» para significar que algo o alguien causa reparo, recelo o miedo; lo que coloquialmente se expresa según nuestro diccionario como ‘repelús’, y que, a su vez, apunta a ‘escalofrío’, ‘rechazo’, ‘temor’ e, incluso, ‘repugnancia’.

Debemos abordar un posible acercamiento entre la lengua francesa y el castellano con respecto a este término, dado que «respect» y «respeto» derivan de la misma palabra latina, a saber, *respectus*, que aparece como ‘mirada hacia atrás’, como ‘reflexión’ y como ‘refugio, asilo, retirada’<sup>309</sup>. En francés, destacamos que también significa ‘consideración’, ‘cumplimiento, observancia y conformidad’, además apunta a la estima hacia algo. Según la entrada del diccionario al que Kofman recurre, «répit»<sup>310</sup>, que aquí traducimos como ‘respiro’, ‘tregua’, ‘alivio’, ‘descanso’ es una acepción de «respect». Acepción que no conservamos en el castellano. Sin embargo, nuestra expresión «tener respeto a», implica mantener cierta distancia con la causa de este sentimiento. En este «mantener la distancia», como desarrollaremos a partir del análisis de Kofman expuesto en *Le respect des femmes* :

<sup>308</sup> «la paralysie et la castration de la raison, son émasculation», Sarah Kofman, «Un autre Moïse, ou la force de la loi», *L'imposture de la beauté*, p. 72.

<sup>309</sup> Vicente Salvá, «Respectus», *Nuevo Valbuena o Diccionario latino-español*, 5ª ed. Valencia: Mallén y sobrinos, 1843, p. 732. Agustín Blázquez Fraile, *Diccionario Español-Latino*. Tomo II. Barcelona: Sopena, 1975. Del mismo autor, «Respectus», *Diccionario Latino-español*. Tomo II. Barcelona: Sopena, 1975, p. 1459.

<sup>310</sup> A través del siguiente enlace podemos acudir al *Diccionario de la Academia Francesa* para consultar la entrada «répit»: <https://academie.atilf.fr/9/consulter/r/%C3%A9pit?page=1>

*Kant et Rousseau*<sup>311</sup> (El respeto a las mujeres: Kant y Rousseau) se alcanza el descanso, el alivio *construyendo un refugio en una retirada*, aunque sea la retirada de la mirada sobre aquello que produce escalofríos. En el caso que nos ocupa, supone mantener a distancia a las mujeres, que aquí es equivalente a respetarlas. A propósito de nuestra meta en este capítulo, recogemos que en el *Diccionario Español-Latino* encontramos en la entrada de «respetar» un ejemplo de una frase que nos sirve para adentrarnos en la reflexión: «respetar. *Tr.* Obserāre; honorāre; colēre; reverēri; venerāri; honorem alicui prāstāre; veneratione prosequi; in honore habere; [...] respetar *a una mujer*, abstinere se a muliere»<sup>312</sup> *abstiniere*, abstenerse, que no aparece entre los términos usuales, sin embargo, aparece con respecto de la mujer, corresponde o bien al presente activo de *abstineō*, o bien a la segunda persona del singular del presente pasivo de indicativo. Literalmente este verbo puede ser traducido por ‘abstenerse de la mujer’. Manteniéndose a salvo, refugiado de ella, puesto que *abstīnĕo*, *abstinēre*<sup>313</sup>, se traduce en primer lugar como «apartar, alejar, mantener alejado»; también «abstenerse de, dejar de, contenerse, privarse de, prescindir de». Con estas consideraciones abordamos de nuevo la reflexión y el estudio que presenta Kofman sobre lo respetable del respeto a las mujeres. Partimos de estas resonancias donde confluyen el mirar dos veces con atención, el mantenerse al margen, el abstenerse y el prescindir de aquello que se respeta, con el fin de abordar el fantasma o fantasía que Kofman analizará y que deriva en la construcción de la defensa llamada aquí «respetar a las mujeres».

Adelantándonos al desarrollo de la cuestión, exponemos ya aquí la principal conclusión de nuestra autora, a saber: lo velado o puesto en suspenso gracias al respeto será el cuerpo de las mujeres y, con ello, la diferencia sexual. El cuerpo de la mujer despierta respeto, desde este punto de vista, para mantenerlo alejado, puesto a distancia, en suspenso para neutralizar su efecto, que aquí se cifra en la noción de «angustia de castración»; un sentimiento que toma otro aspecto si consideramos la transferencia de poder que se ha realizado hacia las mujeres por medio del gesto de proyección de «elevantas sobre un pedestal, transformarlas en reinas o diosas dignas de tener sobre los hombres autoridad y poder»<sup>314</sup>. Al ponerlas a distancia —respetuosa— y revestirlas de majestad y superioridad, este «respeto» es entendido por nuestra autora como un movimiento de idealización o, lo que es lo mismo, como una operación de control y dominio, que convierte parte de la especie humana en sublime y divina —como si fueran de otra especie—. Kofman tomará esta transformación como síntoma de algo e investiga la cara que queda oculta bajo el brillo del pedestal, la que remite al rebajamiento de las mujeres. En este sentido, el respeto sería la contrapartida del chiste, pero si lo contemplamos desde una perspectiva que busca mantener la ambivalencia, ambos mecanismos de defensa, a la vez que elevan a las mujeres al nivel de diosas o reinas, las rebaja, se las merma o mutila y les aleja de su sexo: expropiándoselo, a cambio de bellas coronas de flores y mariposas, cubriéndolas de candidez e inocencia. Revestimiento que por sí mismo, las hará respetables.

---

<sup>311</sup>París: Galilée, 1982. Remitimos a la reflexión sobre esta cuestión de Luisa Posada Kubissa. *¿Quién hay en el espejo?*, Madrid: Cátedra, 2019, pp. 85-92.

<sup>312</sup>Agustín Blázquez Fraile. «respetar», *Diccionario Español-Latino*. Tomo II. Barcelona: Sopena, 1975, p. 967.

<sup>313</sup>Agustín Blázquez Fraile. «*abstīnĕo*», *Diccionario Latino-Español*. Tomo I. Barcelona: Sopena, 1975, p. 61.

<sup>314</sup>«les élever sur un piédestal, les transformer en reines ou déesses dignes d’avoir sur les hommes autorité et pouvoir, de les avoir à leurs pieds», Sarah Kofman, *Le respect des femmes*, p. 13.

Kofman para desarrollar estas ideas toma tanto los textos de Kant como de Rousseau en *Le respect des femmes*, partiendo de la consideración de que han dejado por y en sus escritos su particular economía sexual, desviada y camuflada por los desvíos y desfiguraciones que propicia la escritura. Es decir, como si un texto filosófico no fuera más que un sueño. Una economía sexual que, por otro lado, es masculina, en la que Kofman percibe el esfuerzo de mantener a las mujeres a distancia, es decir, de respetarlas para mantener a raya el temor y la angustia que despierta la diferencia en tanto que muestra que hay algo distinto a los hombres<sup>315</sup>.

### 13.1. El caso Kant

Kofman señala como sintomático el hecho de que Kant haga del respeto a las mujeres, un caso *particular o específico*. Por ello, parte de este «respeto particular» a la mujer como síntoma desde el que leer lo que este enmascara, puesto que, si es un caso particular dentro de lo general, es porque hay algo que lo singulariza dentro del conjunto general. Es decir, que el sentimiento en el que se funda que cada hombre respete a otro en tanto que persona moral no es el mismo sobre el que se apoya el respeto a las mujeres, ya que cabe una matización con respecto de ellas, pero no con respecto de los hombres, y, por tanto, ellas no estarán incluidas en el tipo general, o si consideramos que lo están, desde luego no será suficiente, dado que precisan de un añadido, de un caso particular para ellas. En consecuencia, no será suficiente su dignidad inalienable en tanto que persona, ni como ser moral o en tanto que componente de la humanidad.

Kofman sospecha que Kant al especificar el respeto en el caso de las mujeres, añade o matiza algo más a ese respeto en general al ser moral. Como si fuera necesario un cierto cuidado, una cierta prudencia para mantenerse (abstenerse) de ellas, para no mezclarse. Por otro lado, es sumamente llamativo para nuestra autora cómo se mantiene en el silencio más hiriente el que no haya una matización sobre los hombres, como un caso especial del «respeto a los hombres», pues ya está garantizado por el sentimiento de respeto en general. Por añadidura, podríamos pensar que o bien, exime de algún tipo de obligación moral a las mujeres, o bien, se da por *natural*, es decir que va de suyo y que es obvio que tratarán al hombre como hombre y, por tanto, lo respetarán desde el pudor más riguroso. Sin embargo, ¿por qué no poner de manifiesto que las mujeres han de dirigirse con respeto a los hombres, que también han de tratarles con deferencia y consideración? Kofman sostendrá que es porque no se requiere de la distancia que establece el respeto. Una distancia establecida mediante el halago y la veneración y sus contrarios, por el rebajamiento y la merma. Así

---

<sup>315</sup> Las mujeres en el pensamiento de Sarah Kofman aparecen como mujeres biológicas, entiendo como «mujer» a partir del sexo, sin tener en cuenta otras consideraciones o referencias. En este sentido, referimos a la mujer como diferencia dado que nuestras coordenadas parten de la construcción psicoanalítica, la cual establece la diferencia paradigmática en el varoncito que se percata de que su madre, hermanita o cuidadora, no tiene pene y él sí. Por otro lado, la única aportación cultural achacable a la mujer, por Freud, es la invención del tejido, lo demás ha caído sobre las espaldas de los hombres, por lo que la cultura, las construcciones y articulaciones que se han venido cristalizando –tejiendo sin ser el tejido de las mujeres– tienen su núcleo en la angustia de castración, en la administración de la economía sexual masculina: prohibición del incesto y del fratricidio, recordemos el episodio del asesinato del padre de la horda. Si partiéramos de relatos y coordenadas diferentes a las del psicoanálisis, o que considerasen otros elementos en la reflexión, se podría interpretar de otro modo, pero ese, aquí, no es el caso.

pues, la mujer termina revelándose como una particularidad que va de la mano con su sexo —lo distintito—. En palabras de nuestra filósofa, «el respeto de las mujeres parece revelar aquí una exigencia propia a su sexo; independientemente de toda consideración moral, es en nombre mismo de su sexo por lo que ellas merecen sus consideraciones y miramientos»<sup>316</sup>.

Kofman expone inmediatamente que hay un elemento discriminador del conjunto de las mujeres para que una parte de ellas pueda ser respetada y este supone la existencia de la figura de la prostituta. Es ostensible que no se respeta a todas las mujeres, lo que a su vez implica que no solo hay un sexo femenino —es decir que ellas no constituyen en cualquier caso un grupo homogéneo—. De momento diremos que para que se pueda dar el respeto a las mujeres ha de haber, como mínimo dos: el sexo de las mujeres públicas y el sexo de las mujeres privadas. El primero soportado y enfrentado por medio de lo monetario, y el segundo mediante la legalidad que conlleva la civilización, en virtud de un contrato matrimonial o del galanteo, por ejemplo. Nosotros aquí destacamos otro sexo relativo a la mujer, el de la madre. Este articulará a los otros dos que se enfrentan como un desgajamiento de la misma figura en la mente de quien crea y domina el mundo. El sexo de la madre, prohibido y expulsado de la conciencia, queda escindido en dos figuras, la de la virgen: mujer restituida, inmaculada, y la de la prostituta: mujer manchada, violentada. Ambas reflejo de su ambivalencia fundamental: madre y mujer que conjuga en una misma figuración la vida y la muerte, la demanda y la satisfacción, la seducción y la prohibición. Separación que pone de relieve la distancia que abre el respeto, decorada con todo tipo de justificaciones y desarrollos sociales o económicos, que no nos interesan aquí, dado que Kofman considera que la distancia entre la puta y la esposa-madre no es tanto un reflejo de las desigualdades socioeconómicas, como la clara puesta en juego de la prohibición del incesto, o sea, de la diferencia sexual. De este modo, pone a la raíz de toda la construcción kantiana acerca del respeto como sentimiento moral inspirado (*a priori*) por la ley moral, la angustia de castración. El respeto, desde esta óptica presentada por la autora permite poner límites a esa angustia y ofrece mecanismos para convivir con aquello que desata los recuerdos de cierta amenaza, nunca cumplida pero prometida. Un respeto que necesita dividir, separar, escindir en dos a la figura de la madre, y, por extensión, al conjunto de las mujeres:

[...] un corte operado por el sexo masculino, que, dadas las necesidades de su economía sexual, rebaja, desprecia a ciertas mujeres, mientras que alza a otras sobre un pedestal, mancilla a las unas e intenta conservar a las otras puras, intactas, poniéndolas a tal distancia que se vuelven intocables<sup>317</sup>.

El respeto hacia las mujeres, incluso como caso particular del sentimiento moral en la interpretación de Kofman, surge de la ambivalencia de la figura femenina -la materna como la primera que le aparece al infante—, porque no se soporta por la amenaza, por la angustia y, para ser superada, la transforma en sexos femeninos separados, proyección de

---

<sup>316</sup> «Le respect des femmes semble bien relever d'une exigence propre à leur sexe ; c'est, indépendamment de toute considération morale, au nom même de leur sexe, qu'elles mériteraient des égards», *Le respect des femmes*, p. 14.

<sup>317</sup> «une coupure opérée par le sexe masculin qui, pour les besoins de son économie sexuelle, rabaisse, méprise certaines femmes tandis qu'il élève les autres sur un piédestal, souille les unes et tente de conserver les autres pures, intactes, en les mettant à une distance qui les rende intouchables», Sarah Kofman, *Le respect des femmes*, p. 15.

la ambivalencia de la que huye el hombre, elevando a una y rebajando a otra, y de una nacen dos. Tras lo dicho, podemos deducir que Kofman, bajo el sentimiento moral de Kant que fundamenta el caso especial para con las mujeres, se encuentra algo que va más allá de consideraciones morales, entendidas como concreción de la esquematización de los principios puros del deber, ya que se trata de una puesta por escrito que disfraza una economía sexual (masculina) que ha construido mundo y, en tanto que economía y administración pulsional (sexual), implica pérdidas y beneficios. Entre los beneficios, encontramos el respiro, la tregua, el poner en suspenso la causa de la angustia y, así, evitar la parálisis que produce la fascinación o el terror que despierta el otro (o los otros) sexo(s) y lograr, de esta forma, ahorrar energías e impedir la desvirilización y el desfallecimiento o, en otras palabras, la puesta en juego de la impotencia que supone la mujer<sup>318</sup>.

Por otra parte, las pérdidas se dan en el cuerpo de la mujer, que pierde su sexo y su avidez sexual y que es percibida como amenazadora, castradora y fálica, en su ambivalencia vida-muerte, seducción-prohibición, provocando temor. De ahí que mantener la distancia, mantenerlas a raya aparezca ahora como un cuidado especial para no ser tocados o contagiados por la castración que representan, negando su sexo y, por extensión, renegando la diferencia sexual en un cierto mecanismo fetichista<sup>319</sup>. Lo contrario sería descubrir que hay agujero y ver aparecer la división de la madre, ver la otra (no) parte de ella, reuniendo en ella la ambivalencia insoportable; completitud incompleta; madre fálica sin falo; dadora de vida y de muerte; mujer prohibida, pero mujer. Se trata entonces de un proceso de encubrimiento y neutralización de la diferencia, mecanismo perverso que al elevar a diosa e hipostasiar a las mujeres, logra evitar la aceptación de la diferencia sexual o la contemplación de un sexo distinto del fálico. Elevando a diosa a una mujer se la eleva tan lejos que resulta inabordable, además de que su sexo queda al resguardo de la prohibición. El rebajamiento no responde a un mecanismo diferente puesto que también establece una distancia que permite que nada de esa mujer rebajada toque al sujeto.

«En definitiva, solo la puta protegería de la puta, pues impediría una prostitución generalizada»<sup>320</sup>, es decir, la figura de la prostituta marca la diferencia con aquellas que no lo son y, de esta manera, impide que todas lo sean. En este sentido se convertirá en una figura apotropaica: al sacrificar su respetabilidad aparece lo respetable en el resto de mujeres<sup>321</sup>. Todo ello evita, precisamente, tener que contemplar en las mujeres en general lo que se contempla en la prostituta. Puesto que, si se puede contemplar en toda su crudeza, exposición y desnudez, solo es posible, desde la economía sexual masculina, cuando ha sido reducida a un mero objeto por medio de lo monetario, que marca e introduce la distancia, por lo que ella tampoco gozará de una sexualidad que no quede subsumida y controlada por la lógica de la economía pulsional masculina, de una sexualidad que no haya sido previamente neutralizada para poder ser abordada. Teniendo como referencia el movimiento estratégico de poner a las mujeres a distancia, a través de su deber de ser respetables y del deber moral de los hombres de respetarlas, venerarlas, cuidarlas y

<sup>318</sup> *Supra*, p. 353.

<sup>319</sup> Tratamos el fetichismo en este sentido en las páginas 253, 343 y ss.

<sup>320</sup> «Seule la putain, en définitive, protégerait de la putain, empêcherait une prostitution généralisée», Sarah Kofman, *Le respect des femmes*, p. 17.

<sup>321</sup> Volveremos sobre este punto en las páginas 455 y 482 de nuestro trabajo.

mantenerlas vírgenes... Kofman se pregunta acerca de un posible mecanismo de restitución por culpabilidad y escribe si acaso no será:

[...] ¿una manera que han tenido los hombres de tratar de «reparar» a las mujeres que ellos han desgarrado, mancillado, rebajado en el curso de la historia, a las que han convertido en putas? ¿una forma de zurcir, suturar el cuerpo materno, de remendar a las mujeres, para intentar remendarse con ellas?<sup>322</sup>.

Tener respeto a las mujeres, en tanto que son mujeres, podrá leerse como un halago o beneficio, pero también puede considerarse la otra cara de la misoginia. Kofman que trata de mantener la tensión diferencial y la ambivalencia de manera irresoluble, derriba las lógicas opositivas, lo que le hace contemplar el gesto de elevación y divinización al mismo tiempo que con el rebajamiento y el desprecio. Un rechazo, desprecio e idealización de los que las mujeres son cómplices. Kofman no dejará de denunciarlo y llega a sostener que solo «cuando dejen de ser sus cómplices, ellas se negarán a servir de paraguas, de pararrayos, de parapeto y, *a fortiori* [con mayor motivo], de coche público»<sup>323</sup>. No obstante, cuando ciertas mujeres rechazan ser coches públicos o templos divinos se convertirán en las grandes criminales<sup>324</sup>.

### 13.1.1. La dignidad y el caso particular de las mujeres

La moral reluce en el texto de Kofman como una máscara al servicio de ocultar este mecanismo perverso que pone distancia y alza pantallas y fantasmas encubridores. Dicho de otra manera, los preceptos morales que han calado y se han ido *refinando*, haciéndose más sutiles, más civilizados, los mecanismos de control de y sobre los individuos tienen sus raíces hundidas en la pulsión y en sus destinos. Por lo que se trata, no tanto de una cuestión de principios morales, como de principios económico-pulsionales, de tabúes y máscaras apotropaicas, de amuletos, de rituales y encantamientos y, en definitiva, de todo tipo de figuraciones que vienen a dar un aura de respeto, en virtud de volver vírgenes a unas y de hacer prostitutas de otras, si bien, en cualquier caso, vestirlas con mortajas que mutilan la fuerza de su sexo y su ambivalencia.

Para Kant el respeto puede derivar o bien de un sentimiento comparativo entre un inferior hacia un superior que brota de la diferencia que los separa, como por ejemplo el respeto de un hijo por su padre; o bien del sentimiento moral que emana de la dignidad de la persona en tanto que tal. Kant, finalmente, parece que se inclina por este último sentimiento como aquel del que nace el respeto inspirado por la máxima moral que implica la consideración del otro como fin y no como medio. Es un sentimiento *a priori*, independiente de la experiencia, que hace de móvil de la razón práctica, de lo que deriva que la voluntad estará determinada por este respeto, que será el móvil —lo movilizador de la voluntad<sup>325</sup>— independientemente de la experiencia, de la comparación, en esta línea, de

---

<sup>322</sup> «Manière qu'auraient les hommes d'essayer de «réparer» les femmes qu'ils ont toujours déjà déchirées, souillées, rabaissées au cours de l'histoire, qu'ils ont toujours déjà transformées en putains ? Manière de reprendre, de recoudre le corps maternel, de raccommorder les femmes, pour tenter de se raccommorder avec elles ?», *Le respect des femmes*, p. 19.

<sup>323</sup> «quand elles cesseront d'être leurs complices, elles ne pourront que refuser de leur servir de parapluie, de parafoudre ou de paratonnerre, et a fortiori de fiacre», *ib.*, p. 20.

<sup>324</sup> Tal como hemos visto en las páginas 388 y 389 desde otra perspectiva o como veremos a propósito de la aberración en Comte en el siguiente capítulo.

<sup>325</sup> Cf. Immanuel Kant. «De los móviles de la razón pura práctica», *Crítica de la razón práctica*. México: FCE, 2005.

la edad, la clase y de otras contingencias. Entre la voluntad y la ley, entonces, hay una relación de deber, que implica actuar de acuerdo con la ley moral que funciona como un móvil y motiva, movilizandole a la voluntad por medio del respeto que inspira, que despierta por sí misma. Entre voluntad y ley no intermedian los sentidos, sino que se trata de algo que emana directamente de la razón. Kofman en este punto no duda en presentar sus dudas al hecho de que sea la propia ley *moral*, la que en su majestad inspire el respeto, y que si lo hace no lo hará sin un primer contacto que implica todo el cuerpo y todos los sentidos. Para respetar cualquier ley, ha de darse el espacio abierto por una primera, a saber, la del incesto. Solo respetando a la madre podrá respetarse en lo siguiente cualquier desplazamiento de esta ley y de la amenaza de su castigo.

De esta manera, nuestra autora considera que la condición necesaria para la moralidad, para el respeto, para la sublimidad misma de la ley, reside en el respeto a la madre y, por extensión, a las mujeres, «necesario para educar al hombre en el respeto en general»<sup>326</sup>. La trampa aquí, como apuntábamos hace un momento, la encontramos en que para ello habrá que educar a las mujeres en aquellas materias que contribuyan a aumentar su respetabilidad, es decir, que las hagan susceptibles de ser merecedoras de ese respeto. Por ello, las mujeres de bien, virtuosas y dignas habrán de ser reservadas y guardarse en múltiples aspectos. Desde aquí podemos empezar a dibujar ciertas sospechas acerca del porqué del caso especial del respeto a las mujeres, puesto que efectivamente, no basta con la dignidad como agente moral, como persona, como componente de la especie humana. Con Rousseau<sup>327</sup> tendremos oportunidad de ver la estrategia de hacer de la mujer una virtuosa para poder respetarla al servicio del proceso civilizatorio, pues asegura las buenas costumbres y refina al hombre.

Sin embargo, esto solo aparece en el texto de Kant a través de la reescritura de Kofman, puesto que el respeto a las mujeres también se funda sobre el sentimiento moral que inspira la ley moral. Tan solo es un caso específico de la concreción del mismo. Dicho de otro modo, las mujeres como personas morales poseen una dignidad total que está por encima de cualquier medio; son fines en sí mismas, por encima de cualquier intercambio o precio. Sin embargo, insistimos con nuestra autora, en que podemos tomar la mención del respeto a las mujeres en el texto de Kant como un síntoma, como indicio o indicativo de algo, puesto que Kant podría haber elegido otros criterios determinantes para la concreción del caso, como por ejemplo la edad —el respeto que han de guardar los niños a los padres— o el aspecto social —el respeto de los súbditos hacia su rey—. No obstante, elige la diferencia sexual, la que desde las coordenadas psicoanalíticas es la diferencia fundante, pues funda la configuración del individuo y, por extensión, de la cultura.

Rescatar de los criterios contingentes del respeto en general el respeto a las mujeres es tratar de no fundarlo sobre un sentimiento comparativo sino sobre el sentimiento moral, lo que implica que no surgiría a partir de una consideración o comparación personal del individuo, que no tiene más fundamento que las impresiones particulares; sino que sería según la ley moral, necesario, *a priori*. Deriva directamente, entonces, de una cuestión de

<sup>326</sup> «nécessaire pour éduquer l'homme au respect en général» Sarah Kofman, *Le respect des femmes*, p. 17.

<sup>327</sup> A partir de la p. 474, en el apartado titulado «El caso Rousseau».

legalidad, de orden puro, y queda de esta manera blindado bajo la majestad de la ley moral, absoluta y universal.

### 13.1.2. De la determinante diferencia entre los sexos

La dignidad supuesta en todo ser humano deriva de él y se concreta en la sublimidad de la ley moral. Una ley que ni incluye contenido ni precepto, pero que expresa que el ser humano es, en tanto que tal, un fin en sí mismo, no un medio. De acuerdo con ella, el móvil que motiva la acción no será la dominación ni una pretendida subordinación de uno hacia otro. Aún con todo, es evidente que, en las diferentes sociedades, por más racionales y civilizadas que se supongan, se perpetúan situaciones de dominación, relaciones de enfrentamiento, guerras, donde precisamente lo que se hace es una utilización del otro en tanto que, dominado, siendo súbdito —sujeto— de un poder determinado. Reconocer esto, implica que hay una parte débil frente a otra, en el sentido de que no tiene poder sobre ella. La debilidad de este bando nos recuerda a una separación que se ha venido haciendo patente y constante a lo largo de la historia: la separación por sexo y, de hecho, Kofman remarca que la debilidad es una de las características de una de las partes. Así la feminidad —figurada en la mujer— aparecerá dotada de una debilidad intrínseca a ella, aunque curiosamente, en virtud de la cual gana la guerra, desarmando al hombre:

En esta guerra, prevalece el sexo débil —precisamente, gracias a su debilidad—, el que desarma a los hombres, los obliga al respeto y a toda una serie de compensaciones: el derecho de las mujeres al respeto sería, ante todo, un derecho adquirido por su debilidad, una medida de protección otorgada por el fuerte al débil<sup>328</sup>.

Kofman, para encontrar una explicación a este enfrentamiento (supuesto) entre los sexos que tiene lo específico o lo diferencial en la mujer como punto de partida y criterio determinante, hace todo un recorrido por los textos de Kant donde se pone de manifiesto. Encontramos la siguiente reflexión en la tercera sección de *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* de 1764: «El bello sexo tiene inteligencia al igual que el masculino, solo que es una *inteligencia bella*; mientras que la nuestra ha de ser una *inteligencia profunda*»<sup>329</sup>.

La meditación profunda y el examen prolongado son nobles, pero arduos y no sientan bien a una persona en la que los espontáneos encantos no tienen que mostrar más que una naturaleza bella. El estudio laborioso o la cavilación escrupulosa, incluso si una mujer adelanta mucho en ello, borran las perfecciones propias de su sexo y pueden, por la rareza de estas condiciones, hacer de ella el objeto de una fría admiración; pero al mismo tiempo debilitan el encanto gracias al cual la mujer ejerce su fuerte poder sobre el sexo opuesto. Una mujer que tiene la cabeza llena de griego, como la señora *Dacier*, o que sostiene discusiones profundas sobre mecánica, como la marquesa de *Châtelet*, bien podría llevar una barba, pues esta expresaría con más claridad el aspecto de sagacidad a la que ellas aspiran. La inteligencia bella elige como objetos suyos a los que más se relacionan con los sentimientos delicados y deja las especulaciones o los conocimientos abstractos, que son útiles pero áridos, para la inteligencia afanosa, profunda y penetrante. La mujer, por lo tanto, no va a aprender geometría; del principio de razón suficiente

---

<sup>328</sup> «Dans cette guerre, c'est le sexe dit faible qui l'emporte – précisément grâce à sa faiblesse ; celle-ci désarme les hommes, les contraint au respect et à toute une série de compensations : le droit des femmes au respect serait d'abord un droit acquis par leur faiblesse, une mesure de protection octroyée au faible par le fort», Sarah Kofman, *Le respect des femmes*, p. 30.

<sup>329</sup> Immanuel Kant, ed. Bilingüe alemán-español, trad., estudio introductorio, notas e índice analítico de Dulce María Granja Castro. México: FCE, 2004, [228], p. 29



o de las mónadas, no va a aprender más que lo necesario para captar el chiste en las sátiras que se mofan de los sutilizadores superficiales de nuestro sexo<sup>330</sup>.

Sencillamente, la educación no es algo de lo que tengan que preocuparse las mujeres. Sus encantos y virtudes se desarrollan según su naturaleza y no requieren del arduo esfuerzo y preparación que exige el ejercicio de la inteligencia profunda o masculina. Por lo que la especie humana está dividida, en principio, en dos tipos de inteligencia, de los cuales, uno será de tipo natural. Se pone por caso a dos señoras que *impostan* el tipo de inteligencia que no les corresponde por su sexo, de hecho, logran *impostar* tan bien el tipo impropio de inteligencia que tal y como se precisa, solo le faltaría una buena barba —quizá como desplazamiento y señal de un pene— para ser un hombre —inteligencia de tipo profundo— y no solo simularlo —engañando—. La educación de las mujeres, entonces, debería estar enfocada al desarrollo de sus capacidades naturales, centrada en el máximo desarrollo posible de su sensibilidad. De lo contrario, la mujer perdería todo el *fuerte poder* de su encanto hacia los hombres. Sin embargo, paradójicamente, será este *fuerte poder* o *influencia* los que se verán sometidos a una dura represión para mantener el orden social —evitando, como insinúa Kofman la prostitución generalizada—. Solo es necesario, por tanto, que la mujer conozca lo suficiente del mundo para poder apreciar lo bello y lo bueno de él, que le permita conmovirse con ello: «Nunca una enseñanza fría y especulativa sino siempre sentimientos, y que estos permanezcan tan cerca como sea posible de las condiciones de su sexo»<sup>331</sup>. Kant hace una precisión que, en nuestra opinión, es fundamental para el desarrollo que lleva a cabo Kofman, pues revela bajo negación la idea de que se trate de una «maliciosa estratagema de los hombres» negar a las mujeres un tipo de inteligencia profundo y unas capacidades que no solo tengan que ver, con lo que suponemos en última instancia, lo bello. Así leemos:

Parece que es una maliciosa estratagema de los hombres el haber querido inclinar al bello sexo hacia este gusto equivocado. Conscientes de su debilidad ante los encantos naturales de este sexo y de que una simple mirada traviesa les plantea más confusión que el más difícil problema científico, tan pronto como la mujer cae en este gusto se sienten en franca superioridad y, con esa ventaja que difícilmente tendrían de otra manera, se sienten capaces de socorrer con generosa indulgencia las debilidades de su vanidad. El contenido de la gran ciencia de la mujer es, más bien, la humanidad y en esta, el hombre. Su filosofía no consiste en razonamientos sino en sentimientos. Si se quiere proporcionar a la mujer la oportunidad de cultivar su bella naturaleza, se ha de tener presente esta consideración. Se procurará desarrollar todo su sentimiento moral y no su memoria, valiéndose para ello no de reglas generales sino de algunos juicios<sup>332</sup>.

Una estrategia al servicio, por lo que se desprende de las palabras de Kant, de la consciencia de la debilidad ante los influjos poderosos que emanan de las mujeres. Como si no quedara más opción que alzar todo tipo de defensas ante ellos, ante la perdición y la impotencia de poder resistirlos. Influjos que despiertan el *instinto sexual* en ellos, que les confunde, les *paraliza*: «plantea más confusión que el más difícil problema científico». En este sentido, defendemos que no es una asociación sin importancia la que hace Kant con respecto de la figura de Isis en su templo que es la naturaleza, el cual no podrá ser profanado, ni descubierto, ni apresado por ningún mortal. La figura de la mujer como la que confunde, intriga en su enigma infranqueable, confunde más que el problema científico de mayor

<sup>330</sup> *Ib.*, [229-230], p. 31.

<sup>331</sup> *Ib.*, [231], p. 33.

<sup>332</sup> *Ib.*, [230], p. 32.

dificultad, porque en sí misma, lo que ha venido representando es la naturaleza, el devenir, portando los ecos de la terrible inscripción que se adjunta a la estatua del templo. Tendremos oportunidad de verlo a propósito del análisis que ofrece Kofman<sup>333</sup>.

Para poder superar esta parálisis aparece el pudor como la clave en este asunto de «mantenerse guardada», al margen de los influjos sexuales. Lo que permite que haya cierta posibilidad de liberación de la economía sexual masculina en este ejercicio de reserva de las mujeres. Kant escribe al respecto:

El pudor es un secreto de la naturaleza para poner límites a una inclinación muy rebelde y que, teniendo apoyo en la voz de la naturaleza, parece conciliarse con cualidades morales buenas aun cuando cae en excesos. Por lo tanto, el pudor es muy necesario como suplemento de los principios, pues nunca como en este caso la inclinación se vuelve fácilmente sofista para imaginarse principios complacientes. Pero al mismo tiempo sirve para tender un velo de secreto frente a los fines más dignos y necesarios de la naturaleza, evitando que una familiaridad demasiado ordinaria con ellos ocasione repugnancia, o al menos indiferencia, respecto del fin de un instinto en el que se basan las inclinaciones más finas y vivas de la naturaleza humana<sup>334</sup>.

En primer lugar, destacamos que es un *secreto de la naturaleza*, por lo que contrariarlo supone convertirse, si no en un monstruo, al menos en un no-humano. Al ser un secreto de la naturaleza, digamos que vendría incorporado de serie en cada ente que pertenezca a tal naturaleza, a saber, solo la de «ser humano de tipo femenino». En segundo lugar, sostenemos que ha de ser de fuerza superior a la fuerza que trata de limitar, una inclinación muy *rebelde*, poderosa; instinto sexual que se da en ambos sexos, pero que, en el pudor, encuentra su límite y con ello se garantiza la salvaguarda de la especie. Sin él se desencadenaría, libre y anárquicamente, este instinto y, en consecuencia, tendría como consecuencia el fin de la civilización, la locura y la muerte. Por consiguiente, la naturaleza hizo responsables a las mujeres, a través del pudor —y no solo de su útero— de la continuidad de la especie. Con respecto a esta última cuestión acerca del instinto sexual y el influjo que ejercen las mujeres sobre los hombres, encontramos el siguiente fragmento de Kant:

Como nuestro propósito es evaluar sentimientos, no puede resultar desagradable poner bajo conceptos, en la medida de lo posible, las diferentes impresiones que producen en el sexo masculino la figura y el rostro del sexo bello. Toda esta fascinación en realidad recubre | al instinto sexual. La naturaleza persigue su gran propósito y todos los refinamientos que se le añaden, por mucho que parezcan alejarse de él, son solo ornamentos y al fin de cuentas toman su encanto exactamente de la misma fuente. Un gusto rudo y sano que siempre se mantiene cerca de este instinto no será inquietado por el encanto del porte, los rasgos del rostro, los ojos, etc. de una mujer, y como en realidad solo busca el sexo, en la mayoría de los casos considera las delicadezas de los demás como pura palabrería<sup>335</sup>.

El sexo bello o las mujeres, por su cuerpo, por su cara, desencadenan una serie de fuerzas en el otro sexo, diferentes impresiones que *fascinan* —que embrujan, encantan—, lo que otorga a las mujeres un poder que no es que sea *sobrenatural*, sino que se manifiesta con la brutalidad de lo natural en los hombres, a saber, con la brutalidad del sexo. *Fascinar*<sup>336</sup> es causar y producir mal de ojo, perjuicio, maldecir y maleficar mediante el

---

<sup>333</sup> En concreto en los puntos siguientes de nuestro estudio 13.1.7. y 13.1.8., pp. 465-473.

<sup>334</sup> *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, [234], p. 36.

<sup>335</sup> *Ib.*, [235] p. 38.

<sup>336</sup> Cf. «Fascino». Agustín Blánquez Fraile. *Diccionario latino-español*, tomo I, p. 699. También «fascinum» remite al símbolo del miembro viril como símbolo apotropaico.

engaño y el conjuro, produciendo un *dominio irresistible*. Produce confusión y alucinaciones, conduce al desvío, al descarrilamiento, a la perversión. Por lo que:

Entre estas observaciones se presenta de modo muy natural la siguiente consideración. Un sentimiento simple y llano en las inclinaciones sexuales conduce, sin duda, directamente al gran fin de la naturaleza y, al satisfacer plenamente las exigencias de esta, parece que es el más apropiado para hacer feliz, sin complicaciones, al que lo posee; pero por su gran generalidad degenera fácilmente en excesos y en libertinaje. Por el contrario, un gusto muy refinado sirve para quitar lo salvaje de una impetuosa inclinación y, al limitarla a un reducido número de objetos, hacerla decorosa y decente, pero generalmente se malogra el gran propósito último de la naturaleza<sup>337</sup>.

O sea, si las inclinaciones sexuales no son limitadas en virtud de todo un arduo entrenamiento de resistencia, llega el fin de la naturaleza, el colapso de la humanidad en la voluptuosidad de la carne y en la lujuria. Las buenas costumbres, los modales, el refinamiento, gracias al pudor de las mujeres, hacen posible el resto de las limitaciones a lo sexual. Implica controlar lo salvaje en el hombre, domando el instinto. Como consecuencia aledaña aparece la necesidad de que para que la civilización siga siéndolo, hombres y mujeres han de mantenerse en su sitio, evitando la confusión y el intercambio de papeles o funciones con respecto del sexo. Pues el designio de la naturaleza dicta su propio orden y lo sella en la función de cada uno de los sexos. De manera que, el pudor —virtud de las mujeres que les da la naturaleza misma— al permitir el refinamiento de los modales, la puesta en reserva de la mujer a través de un «guardar su sexo» de los hombres, permite poner límites al influjo que su cuerpo ejerce sobre los hombres, lo que bloquea la fascinación. Esto ayuda a su vez a:

[...] que las costumbres masculinas se hayan hecho más suaves, la conducta más atenta y pulida y la compostura más elegante; pero esto es una ventaja secundaria. Lo más importante // es que el hombre se haga más perfecto como hombre y la mujer como mujer; es decir, que los impulsos de la inclinación sexual obren conforme a lo indicado por la naturaleza para ennoblecer más a uno y hermosear las cualidades de la otra<sup>338</sup>.

Para seguir indagando acerca de esta diferencia entre hombres y mujeres Kofman nos remite a la *Antropología en sentido pragmático*<sup>339</sup> de 1798, donde encontramos más reflexiones en la misma línea: «la naturaleza habrá puesto más arte en la organización de la parte femenina que en la de la masculina, porque la naturaleza ha otorgado al varón más fuerza que a la hembra, para conducir a ambos a la más estrecha unión corporal»<sup>340</sup>. Pues, el orden de la naturaleza, su legalidad implica que tanto hombres como mujeres están diseñados, creados con el fin de esta unión. Por ello:

Para la unidad e indisolubilidad de una unión no es suficiente la coincidencia caprichosa de dos personas; una de las partes tenía que estar *sometida* a la otra, y recíprocamente, un ser superior a la otra, para poder dominarla o regirla. Pues en el supuesto de la *igualdad* en las pretensiones de dos seres que no pueden prescindir el uno del otro, no causa el amor propio sino discordias<sup>341</sup>.

Es decir que en la igualdad de fuerzas —lo que impide la dominación de uno a otro— conlleva que el amor que se tendría cada una de las partes a sí misma haría imposible la

<sup>337</sup> *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, [235] p. 42.

<sup>338</sup> *Ib.*, [242] p. 46.

<sup>339</sup> Immanuel Kant, versión española de José Gaos, Madrid: Alianza, 1991.

<sup>340</sup> *Ib.*, «B. El carácter del sexo», p. 253.

<sup>341</sup> *Íd.*

unión armoniosa. Y aquí reside la necesidad de la dominación, de un sexo sobre otro; el motivo por el que una de las partes ha de claudicar, renunciar a ese amor propio en beneficio de mantener a raya la discordia. Sin embargo, habrá un mecanismo compensatorio a modo de remedio de consolación para la parte que claudica, pues se le concederá algo a cambio, un don natural que no la dejará desvalida ante la otra, en palabras de Kant: «En el progreso de la cultura, cada una de las partes llega a ser superior en una forma distinta: el varón a la hembra por sus facultades corporales y su valor; pero la hembra al varón por su don natural de adueñarse de la inclinación del varón a ella»<sup>342</sup>. Y se hace de la mujer la reina de su casa, la dominante en el hogar, la que junto a la chimenea mantiene el fuego vivo, cuenta cuentos como Mamá Oca y prepara el puchero en el caldero. Sus armas serán sus miradas, sus lágrimas que dejan inerte al hombre y, recordando los anteriores pasajes citados de las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, en general su cuerpo y su rostro capaces de desencadenar la confusión, parálisis, deseo y brutalidad sexual en el hombre. Así:

El varón ama la *paz del hogar* y se somete gustoso al gobierno de la mujer, simplemente para no verse estorbado en sus asuntos; la mujer no teme la *guerra doméstica*, que practica con la lengua, y para la cual la naturaleza le dio su locuacidad y la emotiva elocuencia, que desarma al varón<sup>343</sup>.

Este dominio e influjo al que el hombre tiene que resistirse con todas sus energías tiene sus peligros, desencadenados por aquellas que no pongan límite a través del pudor a su avidez haciendo gala de ella, así encontramos el siguiente pasaje:

[...] cuando el galanteo se ha convertido en moda y los celos en algo ridículo (como no deja de suceder en una época de lujo) es cuando se descubre el carácter femenino: aspirar a la libertad en la concesión de sus favores al varón y al par a la conquista íntegra de este sexo. —Esta inclinación aun cuando sufra de mala fama bajo el nombre de coquetería, no deja de tener un verdadero fundamento como justificación<sup>344</sup>.

El carácter femenino tiende a la libertad sexual (¿quizá sería mejor decir aquí libertinaje?) no discriminando en sus favores a los hombres, que, evidentemente, son de corte sexual; carácter marcado también por las tendencias a la dominación y al deleite, que se conjugan mediados por la aspiración o deseo de la conquista de los hombres. Un sexo bélico, que por medio de su influjo que desata el instinto sexual a los hombres y les deja indefensos. He aquí la coquetería. Sin embargo, este vicio y la aspiración a la que responde tienen un fundamento, a saber: mediante estos encantos y de la coquetería la mujer puede garantizarse el *amarre* del hombre y que nunca le falten pretendientes. Si continuamos buscando en la *Antropología* encontramos lo siguiente:

[...] solo utilizando como principio, no aquello de que nosotros *hacemos* nuestro fin, sino lo que haya sido el fin de la *naturaleza* al instruir la feminidad, se puede llegar a la característica de este sexo, y como este fin tiene que ser, [...] con arreglo al designio de la naturaleza, la sabiduría, podrán estos presuntos fines servir también para indicar su principio, que no depende de nuestra elección, sino de un designio superior que cuenta con el género humano.

Son I. la conservación de la especie, II. La cultura social y el refinamiento de la sociedad por la feminidad<sup>345</sup>.

---

<sup>342</sup> Íd.

<sup>343</sup> *Ib.*, p. 254.

<sup>344</sup> *Ib.*, p. 255.

<sup>345</sup> *Ib.*, p. 256.

Entonces, la instrucción de la feminidad es tanto *nuestra* —nosotros hacemos nuestro fin— como *natural* —lo que dispone la naturaleza en su designio—. Hay un designio que es superior a los humanos, que mira por la conservación de la especie y la cultura, dependiendo ambas de lo femenino, entendido como maternidad y cuidados, pues implica parir los nuevos hombres y mujeres y su crianza. Esto pone a la posición femenina en una delicada situación. En su vientre alberga la posibilidad del futuro. De aquí se desprende, vemos como Kant lo refleja, el temor, el miedo ante la posibilidad de malograr tal futuro si se permiten ciertos modos de vida. Esto contribuye al constante esfuerzo por evitar lesiones en los cuerpos de las mujeres y alejar en lo posible los peligros que pongan en riesgo el designio y el mandato de la naturaleza. Su cuerpo es su debilidad. Esto conlleva, a su vez, que la mujer impedida, pues no puede usar su cuerpo para trabajar, dependa de una fuerza exterior (masculina) que la proteja. Entonces, vemos la manera en la que casan las piezas: la mujer dotada de *forma natural* con encantos que le permiten amarrar a un hombre está dotada de su fuerza particular, la de asegurarse su lugar y su protección. La mujer es la encargada de cierta misión en la cultura, de refinamiento de la sociedad: lo femenino domina a lo masculino por su lenguaje elevado, por su finura, elocuencia, poder de palabra y por su bella inteligencia<sup>346</sup>.

En esta dirección Kant reconoce en *Pedagogía*<sup>347</sup> de 1803 que tanto hombres como mujeres han de ser educados y disciplinados y muestra la importancia de poner especial cuidado en la educación de las muchachas, dado que de ellas depende la formación de los hombres cuando son niños, coincidiendo con Rousseau en este punto:

[...] la formación del carácter de las muchachas durante la educación tiene un influjo grandísimo en el sexo masculino y en general sobre las costumbres es digna de ser estudiada. En la actualidad, las jóvenes son educadas en lo que concierne a los buenos modales, y no para la virtud y los buenos pensamientos: religión; honor que está dirigido a lo que otros, aunque no sea más que uno, piensan.

Hasta que no hayamos estudiado mejor la naturaleza femenina, se hace bien confiando a las madres la educación de las hijas y eximiendo a estas de los libros. A la belleza y a la juventud no solo les es natural sino también conveniente ser cortés, complaciente y dulce, pues es un honor el poder ser dirigido por medio de afables sugerencias, y la aspereza de la coacción brusca es poco honrosa.

[...] no se ha encontrado todavía ningún proyecto educativo acorde con la naturaleza de su sexo<sup>348</sup>.

Las mujeres son las iniciadoras en la educación, por ello mismo las jóvenes han de estar dispuestas para la virtud y los buenos pensamientos, que las conduzcan hacia el honor, disciplinándose de acuerdo con las exigencias (del sacrificio) de su sexo. Tal y como hiciera Platón en *República*<sup>349</sup> se presenta el papel de la mujer como aya, madre o cuidadora como la que facilita el paso entre lo salvaje y lo civilizado, función o labor *natural* y *social*. Por otro lado, se reconoce que aún no se ha estudiado la naturaleza femenina y que hasta que se estudie mejor, lo preferible es mantener a las hijas alejadas de la academia. Como vimos en anteriores textos, no hace falta más que favorecer su sensibilidad para que puedan percibir lo bello del mundo. Sus virtudes y capacidades tienen que ver con lo natural, con lo que se da por sí solo: la juventud, la belleza; domesticadas a través de la cortesía y del pudor, lo

<sup>346</sup> *Ib.*, p. 257.

<sup>347</sup> Immanuel Kant. Trad. Lorenzo Luzuriaga y José Luis Pascual. Madrid: Akal, 2003.

<sup>348</sup> *Ib.*, p. 104.

<sup>349</sup> *Supra*, p. 425.

que desarrolla sus potencialidades, es decir, sus encantos: complacencia, deleite, dulzura, que ya se cuidará la mujer si quiere ser respetable de mantener bajo control.

Estos textos dan la oportunidad a Kant de plantear el vínculo entre la debilidad de las mujeres y la necesidad de que su cuerpo no sea expuesto a ningún nivel, precisamente, para la seguridad del hombre y de la humanidad. Al mantener a las mujeres a raya en su debilidad y en la necesidad-conveniencia de no exponer su cuerpo se logra, según Kofman, el alivio, la tregua, un espacio en el que aparece la posibilidad casi total de abstenerse de la mujer, esto es en última instancia, abstenerse o mantenerse alejado de la angustia de castración, por medio del pudor que funda y garantiza las buenas maneras y costumbres, la virtud en la mujer. Con ello se logra, como destaca explícitamente nuestra autora, un doble movimiento de liberación sexual en el hombre. Por un lado, favorece en la conquista o galanteo la liberación de la excitación sexual puesta en juego ahí —la misma que aparece en el chiste<sup>350</sup>— como intento de seducción que, al ser fallido, rechazado, le permite, por otro lado, no tener que enfrentarse a la avidez femenina, a su cuerpo, a su deseo y su voluptuosidad. No sea que le termine por dominar o que su «estar hecha para el agrado» se trate de un «estar hecha para su agrado», el de ella.

### 13.1.3. El pudor como salvaguarda de la atracción entre los sexos

Aquello que mantiene la tensión del juego sexual entre pudor y galantería, la garantía y seguridad del escrupuloso mantenimiento de las reglas reside en que el castigo o pena para aquellas que den señas de su gusto y deseo, de su curiosidad sexual, supone perder su honor, su respetabilidad. Por ello, Kofman afirma que «Gracias al pudor, la mujer se protege y protege al hombre: evita ser rebajada, evita ser un mero modo de satisfacción para el otro sexo»<sup>351</sup>. La respetabilidad es para estas mujeres pensadas por Kant la única manera de asegurarse un lugar en el mundo que merezca ser vivido de acuerdo con su naturaleza, de acuerdo con su dignidad (particular) en tanto que mujeres. Lo contrario supondría el desprecio, el rechazo, la repugnancia, etc., e impediría que la mujer se asegurara un lugar *decente* en el mundo que, por otra parte, ha construido de manera cómplice, pero en el que no se ha pronunciado. En *La doctrina de la virtud* de 1797, leemos sobre el amor al sexo o la liberación sin límites del instinto sexual —todo aquello contrario a la *facultad* de conservar la especie:

En la doctrina del derecho se prueba que el hombre no puede servirse de *otra* persona para darse este placer sin la especial restricción de un contrato jurídico, en el que dos personas se obligan recíprocamente. Pero aquí la cuestión es si en relación con este disfrute no existe un deber del hombre para consigo mismo, cuya transgresión es una *deshonra* (no una simple degradación) de la humanidad en su propia persona. El impulso hacia aquel disfrute se llama *placer carnal* (también voluptuosidad, sin más). El vicio que de aquí surge se llama impudicia, y la virtud referida a estos impulsos sensibles se llama castidad, que aquí ha de presentarse ahora como un deber del hombre para consigo mismo. La voluptuosidad es *contranatural* cuando el hombre se ve excitado a ella, no por un objeto real, sino por una representación imaginaria del mismo, creándolo, por tanto, él mismo de forma contraria al fin. Porque ella produce entonces un apetito contrario al fin de la naturaleza, y ciertamente contrario a un fin todavía más importante que el

---

<sup>350</sup> *Supra*, pp. 392 y ss.

<sup>351</sup> «Grâce à la pudeur, la femme se protège et protège l'homme : elle s'évite d'être rabaissée, d'être seulement pour l'autre sexe un pur moyen de satisfaction», *Le respect des femmes*, p. 31.

del amor mismo a la vida, porque este tiende solo a la conservación del individuo, pero aquel a la conservación de la especie en su totalidad<sup>352</sup>.

Por lo que en la deshonor que trae la transgresión uno no solo se hiere y se degrada a sí mismo, sino que llega a corromper a toda la humanidad. Por contra, promover la castidad es elevarla, ya que contribuye a superar los impulsos sensibles y bajos, impúdicos; evita la transgresión que supone el placer voluptuoso, que nada tiene que ver con el fin de la especie: la conservación. Para evitar esto, la unión entre los sexos ha de ser mediada por un contrato que obligue a ambos (que les obligue a cumplir con *lo suyo* respectivamente) y en ningún caso por el gozar sin más. Contratos que regulan el control sobre el sexo de la mujer y del sexo con la mujer. El pudor femenino juega un importante papel en todo ello, dado que precisamente por el supuesto rechazo que ofrece la mujer a las propuestas que vienen del ámbito de lo sexual, por su reserva y continencia, ha de mediar un contrato. Resistencias firmes ante el instinto sexual y la degradación en la que puede desembocar.

Por consiguiente, tras los textos expuestos de Kant, hombres y mujeres comparten la misma naturaleza en tanto que forman parte de la humanidad, pero se hace evidente que la naturaleza misma ha establecido una diferencia radical, en virtud de la cual ella domina en el matrimonio, en el seno de lo familiar y él la respeta; mientras él será quien se ocupe de todo aquello que pertenezca a la vida pública, a las relaciones sociales, a la asamblea. De tal forma, se instaura el pequeño reino que es cada familia y su administración, en el que las debilidades y las fortalezas de unos y otras se combinan según el mandato de la naturaleza, para dar lugar a cierta estabilidad y evolución de la humanidad, estableciendo lugares particulares y regulando en cada uno de ellos la dominancia y el sometimiento de unos y otras. Para ello, en el caso de la mujer es importante resaltar su esfuerzo —y la obligación de que así sea— de esforzarse por mantener su respetabilidad —recordemos que no basta pertenecer a la especie humana, sino que tiene que ser especialmente cuidadosa y prudente con lo que respecta a su sexualidad—. Esfuerzo que también implica enseñar en el buen gusto, en el decoro, en las bellas formas, gracias a las que lo que queda velado son dos tendencias que la mujer ha de reprimir consciente e inconscientemente, a saber: la obscenidad y la violencia —o directamente, la pulsión agresiva y/o sexual, por la cual ella no debería estar dominada —penetrada o mancillada, aquí mejor Virgen que mujer: sujeto de pulsión, sujeta a pulsión—. La mutilación de la voluptuosidad no deja de tener sus consecuencias por mucho asilo, respiro o alivio que implique, en consecuencia, Kofman escribe que:

El velo de las mujeres —la prohibición de su sexo— conduce, podríamos decir, al velo o a la máscara de las palabras, a la suplencia en el lenguaje, a la apertura de la cadena infinita de los suplementos, a una suplementariedad que borra todo sentido «propio», [«limpio»] —sucio/confuso— siempre mancillado<sup>353</sup>.

La prohibición y la separación de su *propio sexo*, no tiene que ver con una prohibición del tipo edípico «eso no se puede», sino más bien con un tremendamente

<sup>352</sup> Immanuel Kant. «La deshonor de sí mismo por la voluptuosidad». *La metafísica de las costumbres*, trad. y notas Adela Cortina Orts y Jesús Conill Sancho, 4ª ed. Madrid: Tecnos, 2008, §7, [425]. p. 285.

<sup>353</sup> «Le voile des femmes – la prohibition de leur sexe – conduit, pourrait-on dire, au voile ou au masque des mots, à la suppléance dans le langage, à l'ouverture de la chaîne infinie des suppléments, à une suppléantarité effaçant tout sens « propre » – malpropre – toujours déjà souillé», *Le respect des femmes*, p. 36.

poderoso y débil al mismo tiempo «eso no se debe». La denuncia de Kofman está en relación con el acceso al goce en general, a la posibilidad de la reconquista del espacio y del cuerpo de las mujeres, atravesado por la pulsión y por el deseo, por su *propia fuerza*.

#### 13.1.4. De un respeto anterior a la ley moral

En este sentido, Kofman sostiene que «el respeto por las mujeres sería una especie de respeto preliminar, una prima de no-seducción que conduce al respeto final, al moral, que prefigura y recomienda»<sup>354</sup> y es que aquí se sitúa el punto clave de la lectura de Kofman sobre este respeto anterior al fundado en la moral, leyendo en él la «ley de leyes», «ley sagrada entre todas», puesto que es la condición previa y necesaria para que aparezca la ley moral. Ley que nace por la figura materna y la obediencia que inculca en tanto que cuidadora e introductora en el mundo, rol que normalmente en exclusiva recaía sobre las mujeres en general, en particular en madres, abuelas o cuidadoras externas a la familia. Figura que marca los límites en las demandas y en sus respuestas, enseña los tiempos, los lugares, mediante los que dispone a la obediencia y a la disciplina; por lo que cuanto menos, enseña esto, a respetar sus leyes, a respetarla. El respeto a la madre, según este planteamiento, madre que está en íntima relación con funciones de cuentacuentos, cuidados y enseñanzas, permite la prefiguración, es decir, un adelanto al respeto moral, a lo civil, al derecho, a lo racional; que no solo es reflejo de la enormidad del hombre, sino también es fruto de su azar que permite el paso a la civilización, como ya hemos apuntado con Kofman a través de la figura de Ananké. Por ende y frente a Kant, esta primera ley y límite deriva de los sentidos, de la dimensión corporal —pongamos como experiencia mítica la primera toma del pecho—, y no es posible encontrar nada de *a priori* ni puro, sino más bien mezclado con lo sensible, con el cuerpo y, en específico, con el sexo de la mujer: «Por el rechazo, por el pudor, por la decencia, el hombre es conducido de las excitaciones puramente sensuales hacia las excitaciones ideales y, poco a poco, del deseo animal al amor y a la moralidad»<sup>355</sup>. De suerte que, gracias a las virtudes (su)puestas en ellas, el hombre puede dar el paso entre lo sensual —sensorial— hacia lo ideal y permite el refinamiento y la mejora en las costumbres. Las primeras leyes o límites posibilitan el proceso civilizatorio de dominio y control sobre lo que desequilibra. Luego, ganar independencia con respecto de la naturaleza, ganar en civilización, está posibilitado por la separación del seno materno. Kofman sostiene que solo tras esta separación podrá darse la separación que hace la irrupción de un tercer agente de la trama edípica. Una primera separación a partir de la que se desarrolla todo un imaginario de la Edad de Oro, del idilio, del paraíso perdido. Ganar en civilización, por lo tanto, supone acercarse a lo ideal, pero implica separarse del cuerpo de la madre: una ruptura de amarras con la *madre naturaleza* en pro del *reino de los hombres*.

Lo que resulta curioso a partir de la lectura de Kofman es cómo, a pesar de la pretensión de abandonar los estadios salvajes para poder alcanzar el estadio de la razón, de la pureza, de lo civilizado, a lo largo de la historia de la filosofía se ha venido rescatando, una y otra vez la función que la naturaleza puso en cada uno de nosotros, reclamando el

---

<sup>354</sup> «le respect des femmes serait en quelque sorte un respect préliminaire, une prime de non-sédution devant conduire au respect final, le respect moral, qu'il préfigure et recommande», *ib.*, p. 35.

<sup>355</sup> «Par le refus, la pudeur, la décence, l'homme est conduit des excitations purement sensuelles vers les excitations idéales, et peu à peu du désir animal à l'amour et à la moralité», Sarah Kofman, *Le respect des femmes*, p. 37.



respeto y el cumplimiento de su mandato. En este designio se determina la labor de hombres y de mujeres, en él se fundamenta todo el orden *moral* posterior. Así, la mujer ha resultado ser figurada como débil, tímida, para evitar peligros innecesarios en su capacidad reproductiva. El hombre, en consecuencia, está obligado para con la especie también, pues habrá de protegerla, darle un hogar, llevar sustento, etc.

### 13.1.5. Rechazo de lo femenino, defensa frente al retorno de la madre

Al utilizar la tendencia natural o el instinto para justificar que una parte de la humanidad ceda su sexo para el alivio del otro, se tiñe la cuestión de neutralidad que vendría a ser la máscara perfecta para lograr el encubrimiento. Si es la voluntad de la naturaleza no será voluntad del hombre. De esta manera Kofman advierte que:

Si la meta última de la naturaleza es moral, al servicio de salvaguardar la Humanidad; aunque, para ello, parezca no privilegiar a ninguno de los dos sexos, sin embargo, en esta economía general, la mujer parece ser la perdedora, pues no ocultaría, en definitiva, su deseo de ser un hombre (para poder dar al juego de sus inclinaciones más campo y más libertad), cuando, por el contrario, ningún hombre desearía ser una mujer», luego hay un rechazo por parte de ambos con respecto a la feminidad<sup>356</sup>.

Afirmaciones que reposan sobre la siguiente frase de Kant: «solo por la coacción se muestra la mujer decente y no oculta su deseo de ser preferentemente un varón para poder dar a sus inclinaciones mayor y más libre vuelo; mientras que ningún varón querrá ser mujer»<sup>357</sup>. De ambas perspectivas podemos destacar como común el rechazo de lo femenino, tanto por parte de las mujeres como por parte de los hombres, y aparece como la posibilidad de mantener bien lejos la impotencia y la angustia, peligros que se agazapan en esa fuerza que se trata de repeler, porque se supone atrayente. Así, cuenta el folclore popular que, si uno se deja llevar por la voluptuosidad, la sensualidad y la sexualidad, cae en el abuso, en el exceso vías a la perdición, a la muerte. El vicio, el libertinaje, contaminan lo racional y lo prudente, lo que podría mantener cada cosa en su lugar y a un sí mismo dentro de sus límites, establece el reinado de la confusión, de la disarmonía, de la duda, de la diferencia, y aparece el riesgo de la locura, así lo femenino conquista lo masculino, que produce «emasculación por pérdida de la razón, riesgo de olvido de la sublimidad de la naturaleza humana, y el de ser rebajado a un objeto natural, a la naturaleza animal y de devenir un objeto de horror y de repulsión»<sup>358</sup>. Un doble riesgo que supone el retorno a la madre naturaleza, a su seno, perdiendo no la humanidad, sino la virilidad y la dignidad de lo civilizado. El respeto, entonces, actúa como defensa del riesgo de muerte, del desgaste sexual, de la pérdida de la energía, de la locura de la reunión en lo salvaje. El respeto protege manteniendo a distancia de la perdición, aferrándose a la razón, a la dignidad de la moral que obliga y compromete

<sup>356</sup> «Si le but dernier de la nature est moral, s'il s'agit pour elle de sauvegarder l'Humanité, si, dans ce but, elle semble ne privilégier aucun des deux sexes, il n'en demeure pas moins que, dans cette économie générale, la femme paraît bien être perdante puisqu'elle ne cacherait pas, en dernière analyse, son souhait d'être un homme (pour pouvoir donner au jeu de ses inclinations plus de champ et plus de liberté), alors qu'en revanche, aucun homme ne souhaiterait être une femme», *ib.*, p. 39.

<sup>357</sup> «Observaciones sueltas», *Antropología*, p. 259.

<sup>358</sup> «émasculación par perte de la raison, risque d'oubli de la sublimité de la nature humaine, et celui d'être rabaissé à un objet naturel, à la nature animale et de devenir un objet d'horreur et de dégoût», Sarah Kofman, *Le respect des femmes*, p. 40.

a la sublimación por otras vías, que no permiten regresar al paraíso natural, al seno de la madre naturaleza.

### 13.1.6. Fuerza fascinante

Son llamativos tanto la intensidad como los esfuerzos invertidos para hacer frente a esta tendencia a la perdición, a la locura, a la muerte o a la vuelta a la tierra. Y lo son, justamente, porque deberán tener tanta o más fuerza que la que tenga la fuerza opuesta, si no, no acabarían siendo rechazados por la conciencia, aunque aparezcan bajo forma distorsionada. Por lo mismo, podemos deducir que se trata de una tendencia o inclinación verdaderamente fuerte si, tomando en serio la lectura de Kofman, se ha logrado construir a partir de su rechazo todo un sistema cultural basado en el respeto a la ley *a priori*, a lo legal, a lo civil, a lo racional.

De ahí derivamos apoyados en la reflexión de nuestra filósofa la violencia que implican términos como mancillar, manchar, rebajar, volverse objeto de repugnancia, de indignación, de horror, en relación con la unión con el sexo no masculino. Términos violentos y poderosos, cuyos contrarios, son evidentemente preferibles, pues es mejor *valorado* ser objeto deseable que repugnante, ser objeto de amor que de rechazo. Surgen, entonces, como indicador de la violencia del deseo. Deseo que Kofman relaciona con una fascinación inconsciente por las mujeres, en específico con la fascinación anclada en la figura de la madre. Así, nuestra autora presenta la violencia y la aversión como el reverso de la fascinación, contra la que hay que alzar defensas ante el peligro que conlleva, a saber: la parálisis, la petrificación, la perdición, la vuelta a lo animal (recordemos las imágenes que utiliza Kofman en este contexto: Medusa y Circe). Si no se mantiene una distancia de seguridad —posibilitada por el respeto— uno puede ser, *fácilmente*, presa de estas seducciones o artimañas. Por añadidura, destacamos como indicio de la fuerza atrayente o fascinante hacia la figura de lo femenino en general —construida a partir de la escisión de lo que se ha cristalizado como figura materna—, el continuo fracaso de su erradicación, la eliminación de las bajas tendencias, de los deseos injuriosos, con todo el gasto psíquico que implican. Tendencias que ya podrían haber desaparecido, pues no ha sido por falta de esfuerzos —filosóficos, religiosos...— puestos en esta tarea, aun con todas las penas y castigos acarreados al servicio de mantener la distancia.

Desde esta perspectiva, el «respeto como sentimiento moral es el reverso de nuestra indignidad, que ignoramos como tal, fascinados por nuestras inclinaciones»<sup>359</sup>. Dicho de otra manera, el respeto no es un sentimiento moral para Kofman, sino un mecanismo de defensa que supone una indignidad en las tendencias, en los deseos, en lo humano, que habrá de ser rescatado de lo *valorado* como bajo o abyecto. Camufla o disfraza la atracción por rechazo y represión, en beneficio de lo civilizado. Por tanto, quien no reconozca (*valore*) esas inclinaciones como despreciables se supone preso de la fascinación por las mismas, débil de voluntad o con una voluntad arrebatada y puesta al servicio de voluptuosos súcubos, seductoras quimeras o brujas engatusadoras. En esta dirección, Kofman considera que el respeto es un sentimiento negativo, puesto que resta impulso a la fuerza fascinante, atrayente, que nos llevaría por el camino de la indignidad, de la amargura y de la perdición,

---

<sup>359</sup> «Le respect comme sentiment moral est l'envers de notre indignité, que nous méconnaissions comme telle, fascinés que nous sommes par nos inclinations», *ib.*, p. 41.

al alejarnos de lo excelso humano. En este juego la distancia se volverá la clave para mantener la tensión entre las fuerzas. Recordemos las resonancias de «respeto» que recogimos al comienzo de esta reflexión, para escuchar ahí la necesidad de mantener una distancia que permita la abstinencia, la distinción y la claridad que permita mirar y volver a mirar, o, como expresa Kofman, que permita *mirar doble*, dos veces. Desde la proximidad no se puede percibir nada imbuidos en una cierta confusión ante los elementos. Se necesita introducir la distancia, dar un paso atrás —o hacer que el otro se aleje lo suficiente— para poder evitar este no ver y ganar movilidad, distinción, claridad. En otras palabras, para no quedar paralizado. Las reglas del juego que permiten el respeto se resuelven aquí como la garantía de mantener la distinción para poder mirar lo otro de lejos, resguardado y a salvo de *ello*.

La ley moral, según Kofman, remite en este caso a un influjo anterior a la misma, a una fascinación original, esto es, algo que está en el origen, en la construcción del sujeto. Una atracción que pone en juego inclinaciones, que se repetirán, de manera deformada, para liberarse. Ahora bien, las primeras fascinaciones tendrán que ver con las primeras satisfacciones y erotizaciones, que se dan en una relación de dos elementos; en un conjunto que no tiene exterior a él, que es absoluto. Estas satisfacciones están directamente vinculadas, como el psicoanálisis se encarga de manifestar, con el seno materno, como metáfora o imagen figuradora y representativa.

### 13.1.7. Lo figurable de lo infigurable: el velo de Ananké-Isis

Nuestra filósofa toma a Kant y la «estetización» o el figurar estéticamente a propósito de la divinización de lo femenino y del gesto de elevar a las mujeres a vírgenes, seres angelicales, y en esta dirección será una idea estética. Una figuración tal no trata de poner límites a lo que, por definición, no puede tenerlos, sino que intenta expresar la sublimidad a través de la muestra de su carencia de límites, mediante la forma, mediante la figura. En la *Crítica del juicio*, en el § 49, leemos:

Entiendo por idea estética la representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible<sup>360</sup>.

En la lectura que Kofman hace de Kant, la fascinación y la majestad de la ley remite a Isis, figura de lo infigurable, representación de la irrepresentabilidad. En su figura reúne todo aquello que no es el hombre: madre, mujer, femenino, tierra, riesgo, fascinación, seducción, instintos, muerte, locura. Una cadena en la que cada significante revela la impotencia. Este no-poder sobre la otra fuerza, la que representa Isis<sup>361</sup>, la de la extranjería absoluta, queda expresado en la inscripción que se encuentra bajo esta figura en el templo de Sais. En ella se expone que ningún mortal ni ha podido ni podrá levantar el velo de la diosa. Esta imagen, la que compone el templo, Isis en el umbral y la inscripción supondrán la figuración de lo que no es figurable de ninguna manera —salvo de esta—, a saber, de lo sublime kantiano. Su reverso, serán el abismo y la impotencia.

<sup>360</sup> *Crítica del juicio*, [314], p. 241.

<sup>361</sup> Cf. *ib.*, §49, p. 244.

Kofman repara en la neutralización o en el alivio del que provee el velo, que hace de límite que coloca a Isis en su sitio bajo él. De la misma manera, todo lo que fue, es y será, quedará contenido bajo el velo, limitado por él, quedando en suspenso la madre naturaleza, quedando a resguardo de miradas indiscretas al devenir. Este movimiento de vestir con velos o mortajas el cuerpo de Isis, la vuelve más o menos inocua, ya que mantiene y asegura la distancia, gracias al velo y al respeto que deriva de la majestad que pusieron en ella:

[...] el respeto que les muestra tan severamente su propia indignidad, por temor a sentirse desprotegidos, abatidos, aplastados, humillados. Tal es su presunción. Pero, solo porque ellos tienden al mal, una voluntad frágil, y no perversa ni diabólica, el respeto puede convertirse en un sentimiento práctico, la ley moral deviene un motivo, les moviliza y no les inmoviliza más<sup>362</sup>.

La figura de Isis despierta la misma fascinación para Kant que la ley moral. De hecho, es la figura de la estetización de la misma, aunque luego quede como una mera voz, en el esfuerzo de Kant de eliminar todo lo sensual que pudiera suponer un obstáculo a lo puro de la razón. La ley moral, a la vez que refleja la indignidad de los hombres, les hace partícipes de su sublimidad y enormidad cuando llegan a reconocerla en ellos mismos, lo que posibilita que salgan del abatimiento y de la humillación, haciéndose, de esta manera ellos también solemnes y majestuosos en la grandeza de la razón, en su pequeñez humana. Si esto es posible es porque la ley moral despierta por sí misma, en su grandeza infinita, el respeto, un respeto que sirve como parapeto ante la fascinación de lo enorme en absoluto, que permite salir de la parálisis y convertirse en un móvil para la razón<sup>363</sup>. Esta fascinación provocada por la majestuosidad que revela la pequeñez del ser humano lleva a Kofman a afirmar que:

Todo pasa, entonces, como si el respeto de las mujeres, respeto preliminar al respeto moral, y las reglas inhibitoras que introduce para frenar la voluptuosidad y postergar los deseos, tuvieran como corolario una separación de la figura fascinante originaria, de donde resultaría una doble figura: la de la voluptuosidad, cargada de todo el mal, figura repugnante y asquerosa; la de la santa ley, sublime, heredera de la potencia y de la majestad de la figura fascinante originaria<sup>364</sup>.

Así pues, cuando parece que Isis emerge del texto como estetización de la ley moral, Kofman invierte el proceso y lee la ley moral como derivada de la figura de Isis, que provee a la ley de su majestuosidad y del respeto que la inspira. Ley que en la reescritura de Kofman es el resultado fragmentario que nace de la escisión, de la división de la figura fascinante originaria, a saber, de la madre. La separación de una figura en dos responde a un proceso de represión y de sublimación que permite tolerar solo una de las caras, mientras que la otra cae en el olvido. Aunque retornará, una y otra vez, tomando distintos cuerpos, rasgos y nombres femeninos, apareciendo allí, siempre separadas y alejadas la una de la otra, sin mezclarse. Se trata entonces, de una figura escindida que será la primera figura femenina que erotice y que seduzca al sujeto. Al respecto encontramos en el texto póstumo sobre la impostura de la belleza el siguiente fragmento:

---

<sup>362</sup> «le respect qui leur montre si sévèrement leur propre indignité, de peur de se sentir démunis, terrassés, écrasés, humiliés. Telle est leur présomption. Mais parce qu'ils ont seulement un *penchant* au mal, une volonté fragile et non perverse ni diabolique, le respect peut devenir un sentiment pratique, la loi morale devenir un mobile, les mobiliser et non plus les immobiliser», Sarah Kofman, *Le respect des femmes*, p. 43.

<sup>363</sup> Cf. Immanuel Kant. *Crítica de la razón práctica* [78], trad. Dulce María Granja Castro, p. 92.

<sup>364</sup> «Tout se passe donc comme si le respect des femmes, respect préliminaire au respect moral, et les règles inhibitorices qu'il introduit venant freiner la volupté et différer les désirs, avait comme corollaire un clivage de la figure fascinante originaire, d'où résulterait une double figure : celle de la volupté, chargée de tout le mal, figure répugnante, dégoûtante ; celle de la loi sainte, sublime, héritière de la puissance et de la majesté de la figure fascinante originaire», *Le respect des femmes*, pp. 43-44.

La personificación de la ley en una figura debe incluir, precisamente, su inconmensurabilidad, su infigurabilidad, en el sentido en el que ninguna figura de la ley podría serle adecuada. Es decir, que la figura de la ley no puede ser reducida a la figura de la madre, salvo si figura o incluye la infigurabilidad, o sea, la sublimidad. No se figura «estéticamente» más que lo sublime o lo infigurable<sup>365</sup>.

La figuración solo puede darse por el trabajo de la imaginación que dé figura, semblante, límites que hacen patente que no los hay en ella. En otras palabras, en esa figuración se hace manifiesta su inconmensurabilidad, la imposibilidad de medida, representación absoluta, etc. Un ejemplo de ello lo encuentra Kofman en una nota que aparece en la *Crítica del juicio*, en el parágrafo 49, en la que Kant escribe:

Quizás no se haya dicho nada más sublime o no se haya expresado un pensamiento con mayor sublimidad que en aquella inscripción del templo de *Isis* (la Madre *Naturaleza*): «Yo soy todo lo que es, lo que fue y lo que será y mi velo no lo ha alzado todavía ningún mortal»<sup>366</sup>.

Precisamente, con este planteamiento, Kofman realiza cierta lectura genealógica sobre la ley moral, al aplicar los términos y los desarrollos de Freud, en una figuración que supone una desfiguración de la madre, que fascinante y prohibida, ejerce influjos con efectos en el sujeto, en el cual se ponen en marcha una serie de mecanismos defensivos para lograr soportar sus dos lados, pero al precio de que se presenten como separados. Estos mecanismos suponen, a su vez, un aprendizaje preliminar, esto es, anterior a la formación académica, a la educación, al amor y respeto a la ley, que comienza con el temor y el amor hacia la madre, una educación en el seno del hogar:

[...] y, si admitimos que la primera mujer que todo hombre debe respetar es «la madre», si la condición de posibilidad del respeto moral es la prohibición del incesto, podemos preguntarnos si el respeto no guarda algo de su origen empírico incluso si, como sentimiento *a priori*, no podría, para Kant, derivar de ahí<sup>367</sup>.

Puede que haya una impureza ahí, que haya algo de empírico, que no tenga que ver con la lógica de la razón, con lo *a priori*, y que el respeto no sea el reflejo de una relación *a priori* entre el hombre y la ley moral, donde el motivo, el móvil, no sea *puro*, exclusivamente *a priori*, sino que lleve trazas, que remita a huellas de los primeros tiempos, de la infancia, del origen mítico, a su propia sensualidad.

### 13.1.8. Isis o la personificación de la ley

La diosa Isis, de la mitología egipcia, también era denominada como la «gran maga», la «gran diosa madre», la «diosa de la maternidad y del nacimiento», entre otras denominaciones<sup>368</sup>. Reúne en sí atributos tales como el de la protección, destrucción,

<sup>365</sup> «La personification de la loi en une figure doit figurer précisément son incommensurabilité, son infigurabilité, au sens où aucune figure de la loi ne saurait lui être adéquate, c'est dire que la figure de la loi ne saurait être réduite à la figure de la mère, sauf si celle-ci figure l'infigurabilité, c'est-à-dire la sublimité. Il n'y a à figurer « esthétiquement » que le sublime ou l'infigurable», *L'imposture de la beauté*, p. 68.

<sup>366</sup> *Crítica del juicio*, nota de Kant al §49, p. 244.

<sup>367</sup> «et si l'on admet que la première femme que tout homme doit respecter est « la mère », si la condition de possibilité du respect moral est la prohibition de l'inceste, on peut se demander si le respect ne garde pas quelque chose de son origine empirique même si, sentiment *a priori*, il ne saurait, pour Kant, en dériver», Sarah Kofman, *Le respect des femmes*, p. 45.

<sup>368</sup> Cf. entrada «Isis» en: Elisa Castel Ronda. *Gran diccionario de mitología egipcia*, Madrid: Aldebarán, D. L., 2001. También Cf. Plutarco, «Isis y Osiris», *Obras morales y de costumbres*. Vol. VI. Intro., trad.,

fertilidad, resurrección y maternidad. De hecho, aparece en multitud de representaciones con sus alas extendidas como gesto de ofrecer cobijo o protección a sus hijos; también amamantando a Horus y, por extensión, a su pueblo. Nuestra ciencia, en específico la física, no es más que el intento de hacer desaparecer ese velo que cubre a Isis; de descubrir todo lo que es, lo que fue y lo que será; de ser inmortales al descubrir el velo, venciendo a la Madre Naturaleza o Isis o Ananké. La física en particular y la ciencia en general son el esfuerzo por penetrar en su templo. La mayor expresión de la sublimidad, confiesa Kant, que se encuentra en esa inscripción, pues da una imagen, una figuración: es *todo* lo que es, fue y será.

Es sublime, inconmensurable y, por ello, como vimos, espolea la actividad de la imaginación, que alrededor de este velo fantasea todo tipo de misterios que no hacen más que alimentar el deseo de desvelarlos. Sin embargo, el templo de la Madre Naturaleza nos da la única respuesta, y bastante insatisfactoria —es decir, que no satisface— porque declara los esfuerzos inútiles, y no podemos sacar algo que *cuadre*, que *quepa* en la razón de esa afirmación, además, si no se llega a resolver el enigma de manera definitiva, a desvelar del todo es porque el templo de Isis es inexpugnable, pues «detrás de un velo siempre habrá otro velo...»<sup>369</sup>. La sentencia del templo advierte sobre la imposibilidad de la representación total. En consecuencia, siempre quedará algo oculto, inaprehensible —un velo más—, lo que vuelve manifiesta la prohibición de levantar el velo de Isis<sup>370</sup>: tú mortal no podrás levantar mi velo, todavía ninguno lo ha hecho. Si es todo, lo que fue, lo que es y lo que será, ningún mortal podrá hacerlo, está vedado, impedido.

Kofman perfila la Isis de Kant, como un eco del respeto preliminar a las mujeres, a la madre. La bajeza o el rebajamiento de lo sensible no llega a alcanzar a las *ideas estéticas* o, al menos no lo hará de momento, ya que se considera que es la *manera* de proceder de la imaginación cuando la razón no puede llegar allí donde la primera sí. Podríamos decir, que, en el caso de lo sublime, entonces, no hay más remedio que *mezclarlo* con lo sensible, deshonrarlo con lo material. Las ideas estéticas, que no son representaciones empíricas, son adecuadas a la sublimidad de la ley, pues a la vez que se figuran como la diosa Isis hacen patente su infigurabilidad. Nuestra autora, a partir de esta consideración interpreta esta estetización como un artificio, como un mecanismo estético, que no deja de ser una representación subjetiva que surge ante la impotencia de la razón para desde una conceptualización o abstracción expresar lo sublime de la ley moral.

Cuando los sentidos y los conceptos no pueden hacerse con lo sublime, viene al auxilio la imaginación en su juego libre de formas e imágenes. La estetización de ley moral en la figura de Isis sería esto mismo: un pueril aparato<sup>371</sup>, una maquinaria, un artefacto, a

---

y notas por Francisca Pordomingo Pardo y José Antonio Fernández Delgado. Madrid: Gredos, 1995, p. 73 y ss.; y Apuleyo. *El asno de oro*, Madrid: Gredos, 1983, p. 135 y ss.

<sup>369</sup> «Derrière un voile, il y aura toujours un autre voile...», Sarah Kofman, *Le respect des femmes*, p. 70.

<sup>370</sup> Para el recorrido sobre esta metáfora, como texto adicional hemos recurrido a: Pierre Hadot. *The Veil of Isis. An Essay on the History of the Idea of Nature*. Cambridge – Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006. Recomendamos su lectura para investigadores/as que deseen profundizar en esta dirección, ya que traza un recorrido desde la antigüedad, partiendo de Heráclito hasta los textos de los filósofos de los siglos XIX-XX, y destaca en su revisión los vínculos de esta figura con otras que enmascaran lo mismo: la naturaleza, la vida o *el origen del mundo*: la vulva de Baubo-Deméter, en nuestra interpretación.

<sup>371</sup> *Id.*

partir del cual poder enfrentar en nuestra pequeñez lo enorme. El representar lo sublime a través de una divinidad infinita en vez de limitar al hombre en su pequeñez, permite que no quede ni aplastado ni paralizado, gracias, al movimiento infinito de la imaginación. Con respecto al velo diremos, que seduce y repele a un tiempo, no es que ponga en movimiento infinito a la imaginación, sino que al ser la distancia misma que separa al hombre de *esa* mujer, suponemos en este trabajo, a partir de lo planteado por Kofman, el movimiento, rodeo infinito, de su pulsión.

Hasta aquí la diosa velada como representación de la ley moral, como lo figurable de la infigurabilidad, necesaria para espolear el libre juego de la imaginación y evitar, de este modo, la emasculación de la razón, aquello que hemos llamado aquí parálisis en el reconocimiento de la pequeñez. Con todo, Kant en *De un tono de distinción adoptado recientemente en filosofía*, escribe que, si bien es didáctica la personificación de la majestad inviolable de la ley moral, no es recomendable, pues existe el peligro de caer en el engaño, seducido por la imagen de Isis<sup>372</sup>. El mejor proceso didáctico será por medio de los conceptos inequívocos, según el proceder verdaderamente filosófico. Isis se vuelve indeseable, por lo que tiene de sensual. En consecuencia, en vez de ser una figura que espolea la imaginación, muy al contrario se manifiesta como lo que la castra y la paraliza. Leemos en el texto de Kant:

[...] el proceder didáctico —llevar la ley moral en nosotros a conceptos evidentes según el modo de enseñar de la lógica— es en realidad el único *filosófico*, mientras que el proceder que personifica aquella ley y convierte a la razón que manda moralmente en una Isis velada (aunque no le atribuyamos a la diosa más propiedades que las que se encuentren según el primer método) es un modo de representación estética del mismo objeto, del que perfectamente se puede hacer uso, una vez que se hayan depurado los principios por medio del primero, para vivificar aquellas ideas con su exposición sensible, si bien solo analógica, a pesar de que siempre se corre el peligro de verse envuelto en una visión delirante que constituye la muerte de toda filosofía<sup>373</sup>.

Kant pasa a no valorar como antes la figura de Isis, que ahora queda como un recurso más o menos didáctico, pero en ningún caso filosófico. Lo que es aséptico, lo que es absolutamente independiente en nosotros será la ley moral. La Isis velada, a pesar de no imaginar en ella nada más que aquello que vimos en la inscripción y su velo, animará las ideas que han debido previamente —antes de la estetización—, quedar claras y ser depuradas para no confundir las cosas y caer en una visión delirante. De lo contrario, Isis puede convertirse en una sirena cuyo bello canto arrastre a la locura y a la muerte, seduciendo y fascinando a los hombres, lo que castraría a la razón, la volvería impotente, despertando los sentidos. Por ello, no hay que imaginar en la diosa nada más allá que su divinidad y su velo, sin darle atributos que se terminen convirtiendo en malas influencias y desvíen del camino de la ley. Ante esto, Kofman rescata una figuración que articula Kant unas líneas antes: «La diosa cubierta por un velo ante la que nos arrodillamos ambos bandos es la ley moral en nosotros en su inquebrantable majestad. Ciertamente, percibimos su voz y entendemos perfectamente su mandato»<sup>374</sup>. Así pues, la diosa velada es la ley moral en nosotros, tiene voz y llega hasta nosotros con su mandato. Kofman, al poner de relieve estas

<sup>372</sup> Cf. Félix Duque, *La estrella errante*. Madrid: Akal, 1997, p. 22.

<sup>373</sup> «Trabajo preparatorio para “De un tono de distinción adoptado recientemente en filosofía”». *Logos. Anales del Seminario de Metafísica* [en línea]. Vol. 38. Noviembre de 2005. [VIII 405], p. 27. <https://revistas.ucm.es/index.php/ASEM/article/view/ASEM0505110013A>

<sup>374</sup> Íd.

afirmaciones quiere hacer patente la contradicción, no solo con respecto a lo que dijera en la *Crítica del juicio*, sino dentro del último texto, pues Kant le suma un atributo a la diosa velada, a saber, la voz, que llega a todos los hombres, penalizando la figura de la diosa velada —la representación— aunque sigue manteniendo algo del orden de lo sensible, a saber: la voz. Kofman, concederá que la figuración alberga la posibilidad de querer dominar sobre lo inaprehensible, a través de la violencia, a fin de domarlo, de controlarlo, pues:

[...] con una figuración siempre se corre el riesgo de resolver la figura de Isis, de reducirla, por ejemplo, a la imagen de diosa mortal de Osiris, que encuentra los trozos de este, salvo el pene; a imagen de una madre fálica, castradora, tomando una analogía por una realidad, conformando una representación sensible que anima la idea con la idea misma<sup>375</sup>.

El respeto a la ley moral permite mantener a raya a Isis y a la estetización de la ley, es decir, ponerle límites. Luego, no hemos de considerar como punto de partida la representación estética de la ley moral, sino el respeto que ella misma inspira independiente de todo sentido o concreción. Será el móvil de la voluntad el que evite confusiones o desvíos —posibles riesgos— y seducciones propias de lo sensual, lo que nos lleva a suponer a Isis como *un falso ídolo*. Kofman, en esta línea, escribe entonces que el respeto es:

[...] equivalente a un esquema, pues permite pasar del simple conocimiento de la ley a su realización, transformar la ley general en una máxima singular: permite que cada uno sea verdaderamente movilizado por la ley, gracias a la puesta en movimiento de la imaginación transcendental. Más que un sentimiento *a priori*, el respeto, en este sentido, sería una idea estética<sup>376</sup>.

Recordemos que para Kant las ideas estéticas son representaciones sin concepto, es decir, representaciones a las que ningún concepto se adecua. A pesar de que la inscripción de Isis, de la madre, de la naturaleza, pone en marcha la imaginación, de manera infinita, le deja ver, entre los velos, las máscaras, los conceptos o las abstracciones, que hay misterios y enigmas que no se resolverán. Revela que el saber es una tarea infinita o, dicho en otras palabras, revela que Isis es impenetrable. Así, lo que hay que evitar será la fascinación por lo sensible, por la estetización, por el cuerpo o voz de Isis, atendiendo exclusivamente a la pureza de la ley moral. Hay que resistir las pasiones, las inclinaciones, escuchar «la voz de la ley». Kofman no llega a ninguna conclusión como resolución de este conflicto, esta es la tarea de su pensamiento, a saber: mantener y hacer relucir la ambivalencia. En consecuencia, podríamos decir que la estetización tiene dos caras, la buena, en la que la figura misma expresa su infigurabilidad, resultado que nutre y propicia el movimiento de la imaginación y las facultades de conocimiento, y la mala, que lleva a confusión bajo la fascinación pensando que la ley moral es la diosa velada, cuando esta solo es un *elemento* o *artefacto* didáctico. Una mala figuración en la que la diosa parece retar a levantar su velo seduciendo, desatando lo patológico de tratar de controlar lo que no es controlable, de tratar de medir lo que no tiene medida. El problema aparece con «lo que se puede sentir». Kant,

---

<sup>375</sup> «telle figuration peut toujours faire courir le risque d'arrêter la figure d'Isis, de la réduire, par exemple, à celle de cette déesse meurtrière d'Osiris, dont elle retrouve tous les morceaux, sauf le pénis, de la réduire à celle d'une mère phallique, castratrice, en prenant une analogie pour une réalité, en confondant une représentation sensible qui anime l'idée avec cette idée même», *Le respect des femmes*, p. 71.

<sup>376</sup> «il est l'équivalent d'un schème, car il permet de passer de la simple connaissance de la loi à son effectuation, de transformer la loi en général en une maxime singulière: il permet que chacun soit véritablement mobilisé par la loi, grâce à la mise en mouvement de l'imagination transcendante. Plus qu'un sentiment *a priori*, le respect, en ce sens, serait une idée esthétique», *Le respect des femmes*, p. 48.



en este texto, toma una cita en la que se expresa que «la filosofía tiene misterios que se *pueden sentir*» y ya hemos visto que, cuando hay misterios que paralizan a la razón, la imaginación transcendental se pone a trabajar elaborando ideas estéticas sobre lo inconmensurable. Es la manera en la que se pueden sentir, porque no hay otro modo de acercarse a ellas, ya que la razón está paralizada ante lo infinito. A este respecto, con el problema cognoscitivo que conlleva que se dejen sentir, esto es, que tengan que ver con los sentidos, Kant toma sus precauciones y en la nota que corresponde a la cita que inserta en su texto leemos que es un error suponer que la ley tenga algo que ver con la cuestión de gustos o, en definitiva, con sentimientos de placer o de displacer. Este planteamiento destruye toda la moral —todo viso de pureza, inocencia, pulcritud en las costumbres...— imposibilitando que pueda tener algún principio objetivo, esto es, que pueda ser universal, valer para todos los individuos, así escribe:

Es *patológico* aquel placer (o displacer) que necesariamente *ha de preceder a la ley* para que el acto tenga lugar, es *moral*, en cambio, *aquel al que la ley ha de preceder* necesariamente para que el acto tenga lugar. Aquel está basado en principios empíricos (la materia del albedrío), este en un principio puro *a priori* (que concierne únicamente a la forma de determinación de la voluntad). [...] Pero como he de presuponer que es un hombre recto y obediente a la ley, es decir, que es alguien en quien la ley precede al placer, para que pueda sentir un placer en el alma por la consciencia de haber dirigido bien su conducta, se genera entonces un círculo vicioso en el razonamiento que hace de esto último, que es una consecuencia, la causa de aquella conducta<sup>377</sup>.

Así, haya estatización o no la haya, para que el hombre obre según la ley, siendo recto, obediente y moral, tiene que moverse por la ley en tanto que ley, como precedente a cualquier cosa procedente de los sentidos, o lo que supone hacer oídos sordos y ojos ciegos al canto de Isis y a su figura. La diferencia entre actuar por la ley independiente de lo sensible y la ley según lo placentero o displacentero es que la primera es moral —que es lo óptimo en el hombre, mientras que la segunda es patológica, pues, ya lo dijimos, es el único estado en el que se puede caer si la filosofía se entrega a las sirenas, cayendo en la locura o en la muerte. Esa, al menos, parece la amenaza —de castración— y el castigo por tratar de penetrar en el templo de Isis.

El respeto, forma del sentimiento moral, aflora en relación «directa» —no mediada— con la razón. Kofman traza todo este recorrido por los distintos lugares del texto (¿sexo?) kantiano para cuestionar que el respeto derive directamente de la razón, al sostener que solo será posible el respeto a la ley moral por el respeto que enseña y emana la figura materna, lo que en la construcción de Kofman será antes que la madre y su impenetrabilidad. En la lectura de Kofman, lo que trata de negar Kant en este texto es cualquier influjo anterior al de la propia razón, lo que ataca directamente en su análisis al colocar el respeto como consecuencia, como derivado del respeto a las mujeres. Nuestra autora concede que asumir esto es rebajar todo sentimiento moral, rebajar la relación entre hombre y ley moral como sublime. Kofman pone de relieve la posibilidad del delirio y de la muerte de lo propiamente filosófico en estas miradas furtivas e indiscretas bajo las faldas de Isis; ante esto, toda defensa y prevención es poca. Este es el planteamiento que permite a la filósofa leer la ley moral como sublimación de la figura de la madre. Sin embargo, como hemos visto, Kant no deriva la ley moral de la experiencia, de lo sensible, sus principios son *a priori* y Kofman lo concede, pues lo que entendemos por «ley moral» en Kant no puede derivar de la

---

<sup>377</sup> Immanuel Kant. *Trabajo preparatorio para* De un tono de distinción..., p. 19.

experiencia. No obstante, nuestra autora incide en que lo que posibilita que aparezca algo así como ley moral y respeto es el aprendizaje que comienza por la experiencia, en la infancia:

[...] entonces, el respeto moral «comienza» por el respeto a las mujeres, a las madres, «preliminar» necesario para lograr un respeto moral «final», y la educación en la moralidad pasa por la de los mitos religiosos, es decir, por la personificación de la ley moral. Cronológicamente, siempre primero es la «personificación», que viene antes del conocimiento de los principios morales *a priori* y, por ello, corre el peligro de contaminar toda «representación» posterior de la ley moral. Esta contaminación está presente incluso en Kant, a pesar del rigor de su empresa crítica, cuya meta es, precisamente, purificar la ley moral de toda contaminación empírica, patológica, a fin de evitar la parálisis y la castración de la razón, su emasculación: las metáforas son, de hecho, del propio Kant<sup>378</sup>.

Por todo lo expuesto, Kofman sostiene firmemente que no es caprichosa la elección de la figura de Isis para representar la sublimidad y la no figurabilidad de la ley moral, elección, quién sabe si inconsciente, en la que Kofman lee el eco de esa sensibilidad, de la experiencia de la infancia, sobre el respeto de las mujeres, a distancia para poder ver y moverse, para no quedar aplastados ni paralizados pero sí fascinados con el velo y con el desvelamiento, con el ser dominados y el dominar, en un campo de culpabilidad por la prohibición del incesto. Por otro lado, colocar a las mujeres tan lejos —en lo alto del altar o en los abismos de lo indigno— está al servicio de verlas al mismo tiempo que las oculta. Como resultado, evitan contemplar que ellas no tienen pene, que no tienen nada que ocultar, recordará Kofman como ya dijera Freud, negándose a reconocer la castración no en ellas, sino la *propia*. De esta manera, el tratar de mantener a la razón —y a la madre— libre de todo pecado e impureza dibuja en los textos de Kofman el fantasma o el sueño de todo filósofo de evitar toda contaminación en su particular ilusión de omnipotencia que le permite separar total y absolutamente los contrarios: la locura de la cordura, la vida de la muerte, lo bueno de lo malo, lo masculino de lo femenino, a partir de un rechazo total a lo otro; tratando de mantener una higiene y escrupulosidad máximas. Por lo que, desde esta perspectiva, el respeto a las mujeres se revela como el reverso de la misoginia, negando a las mujeres y rebajándolas, efectivamente, en su enaltecimiento. Una vez más, recurriendo al velo de Isis, diremos que es el artefacto-simulacro fetichista que hace posible el *flujo económico* de la sexualidad (de tipo masculino) e impide la consunción del individuo por la angustia, procurando satisfacciones vía sublimación, como la conquista amorosa, los chistes, y otras formaciones que desplazan el objetivo sexual de su deseo a la vez que lo liberan.

### 13.1.9. Kofman, una mujer, ¿temerosa de la amenaza de castración?

Freud, al reflexionar sobre el complejo edípico en las niñas, sostiene que para la niña no hay razón para salir del Edipo. Que lo que constituye la salida del Edipo en los niños — la amenaza de castración— es precisamente lo que hace que la niña entre en él. Ella no tiene

---

<sup>378</sup> «le respect moral « commence » bien par le respect des femmes, des mères, « préliminaire » nécessaire pour parvenir au respect « terminal » moral, et l'éducation à la moralité passe par celle des mythes religieux, c'est-à-dire par la personnification de la loi morale. Chronologiquement, la « personnification » est toujours première, vient avant la connaissance des principes moraux *a priori* et risque donc bien de contaminer toute « représentation » ultérieure de la loi morale. Cette contamination est présente chez Kant lui-même, malgré la rigueur de l'entreprise critique dont le but est précisément de purifier la loi morale de toute contamination empirique, pathologique, et ceci afin de éviter la paralysie et la castration de la raison, son émasculature : les métaphores sont bel et bien de Kant lui-même », Sarah Kofman, *Le respect des femmes*, p. 53.

nada, lo que implica que cuando el niño teme su propia castración cuando contempla a la madre y la presencia del padre, bajo la angustia, quedará instaurada la prohibición del incesto, mientras que, en la niña, supone la entrada, pues se dirigirá al padre en busca de aquello que ella no tiene y que la madre tampoco. Propiamente, no podríamos decir que ninguno de los «tres destinos posibles» para la salida del Edipo en la niña, sea una salida como tal, puesto lo que se da es un desplazamiento sobre la figura del padre, la búsqueda de alguien o algo sustituto del padre que venga a colmar esa falta, al menos dentro de la lectura freudiana.

Ahora bien, Kofman es una mujer. No parece temerosa de la ley de castración, ni de la ley moral, ni de la locura, ni de la muerte. Corre el riesgo. Se esfuerza por escuchar con las orejas<sup>379</sup> de Ariadna, los cantos de Isis, sin tratar de concretar, ni de responder, porque no está bajo amenaza. Así, contradice a la razón moderna. Ante Kant sostiene que lo que hay que admitir o aceptar es la influencia o el papel de la figura de Isis, de la Madre Tierra, como figura derivada de la madre particular de cada sujeto por medio de la idealización (y, por qué no, también estetización) de su imagen y de su ley. Para nuestra autora es evidente que primero llega a nosotros el testimonio de los sentidos. En este terreno nos llegan también las primeras informaciones y valoraciones del mundo, lo que nos enseña y nos transmite la lengua de la madre, de la educadora, del aya, de la profesora, de la maestra, de la abuela, de la cuidadora y luego, por la estetización de la ley moral, estas figuras llegarán a ser la diosa velada, pero solo porque antes se convirtieron en sublimes y se deificaron. Se olvida la ley de la madre, pero por mecanismo compensatorio, se convierte en figura divina a aquella que da paso a la cultura, mediante cada exigencia de Ananké, a través de lo que nos habita y vibra, de lo que se huele y de lo que se saborea, en el rostro, en el hocico, esto es lo que da material a la imaginación, para que esta, en todo su poderío, haga de lo sublime, de lo inconmensurable, lo que la razón no es capaz de hacer: figurar la no figurabilidad. No obstante, ahora estamos en condiciones de plantear esta pregunta ¿será una estetización de la ley?

Puesto que hay una infancia del individuo y una infancia de los pueblos, el respeto moral «comienza» por el respeto a/de las mujeres las mujeres, a/de las madres, «preliminar» necesario para alcanzar un respeto «último» moral, y la educación pasa a la moralidad por la de los mitos religiosos, es decir, por la personificación de la ley moral [por la estetización de la ley]. Cronológicamente, la «personificación» es siempre primera, viene antes el conocimiento de los principios morales *a priori* y podría, por tanto, contaminar toda «representación» ulterior de la ley moral<sup>380</sup>.

Tal contaminación no es admisible. La ley moral es, según Kant, un conocimiento *a priori*, independiente del testimonio de los sentidos, que logra la razón en su poder e independencia, se da a sí misma las leyes *formales* según las cuales obrar. Si esto es así, primero han de aparecer los principios morales, *a priori*, formales, universales. No obstante, si aceptamos con Kofman que primero se gesta un respeto hacia la educadora, la madre, la

<sup>379</sup> «Dioniso: ¡Sé prudente, Ariadna !... / Tienes orejas pequeñas, tienes mis orejas», Friedrich Nietzsche. «El lamento de Ariadna». O. C. Vol. IV, p. 891.

<sup>380</sup> «Parce qu'il y a une enfance de l'individu et une enfance des peuples, le respect moral « commence » bien par le respect des femmes, des mères , « préliminaire » nécessaire pour parvenir au respect « terminal » moral, et l'éducation à la moralité passe par celle des mythes religieux, c'est-à-dire par la personnification de la loi moral. Chronologiquement, la « personnification » est toujours première, vient avant la connaissance des principes moraux *a priori* et risque donc bien de contaminer toute « représentation » ultérieure de la loi morale», Sarah Kofman, *Le respect des femmes*, p. 72.

que da paso a la cultura, la que da los primeros contornos al sujeto, se acepta que lo primero es lo inmediato, el testimonio nada formal, nada abstracto, con lo que no se puede hablar ni de objetividad ni de universalidad. En consecuencia, Isis no es una diosa velada, sino la figuración de la madre del sujeto en sentido psicoanalítico. La sublimidad del asunto queda ligada, ni más ni menos, a la entrañable intimidad —aquella que procede de las entrañas— de cada uno de nosotros. Queda vinculada, por tanto, al abismo particular de todo individuo.

### 13.2. El caso Rousseau

Kofman señala cierta «hipersensibilidad» sintomática en Rousseau hacia las mujeres. Ya sea por admiración o por desprecio, su atención es constante hacia ellas. Adoración y odio, rechazo y atracción, suspiros de sufrimiento y de placer que ellas provocan en él; que le dan o le quitan la vida; que le causan palpitaciones o indiferencia. Las mujeres frecuentemente aparecen en relación con el poder sobre la vida o la muerte en el filósofo. Para indagar acerca de la economía pulsional de Rousseau a partir de los restos que quedan en sus textos, Kofman recorre sus poesías, sus *Confesiones*, entre otros, para tratar de poner al descubierto el tipo de mecanismo o sublimación que logrará Rousseau para tomar distancia de aquellos seres que le esclavizan y le traicionan a la vez que le proveen de las mejores mieles de la vida. El respeto, siguiendo la línea planteada en lo que hemos llamado en nuestro trabajo «el caso Kant», aparece como la astucia más ingeniosa y, al parecer, más sutil que otras prácticas que permitirían administrar la pulsión sexual manteniendo la distancia con las mujeres<sup>381</sup>, cuyo éxito estriba en su fachada o disfraz de moralidad, pasando a formar parte de la evolución cultural, beneficiosa, por tanto para la civilización que evita caer en lo animal, en lo bajo, en lo despreciable. Así, el respeto desde aquí se puede entender como una pantalla, una cobertura, que garantiza tanto la retención del hombre que mantiene la seguridad y la pureza de la mujer, como la prevención ante el desgaste que pudiera suponer dar rienda suelta al desenfreno sexual, cuyo posible fin se situaría en la muerte—si no hubiera límite—. Por lo tanto, a causa de este respeto encubridor se pueden resistir las tentaciones y mantener la cordura, la racionalidad, las formas al conservar la dignidad de hombres y mujeres.

El respeto, desde esta interpretación, regula y evita la guerra, paradójicamente, al mantener la oposición entre los sexos. Como apuntábamos a través de la lectura de Kofman sobre el respeto en Kant, este es fundamental para conservar a cada sexo en su sitio, en su lugar con sus funciones, haciendo posible la gloria de su honor y dignidad, cumpliendo con la humanidad; lo que solo puede ocurrir si uno se *abstiene* del desenfreno gracias a que las otras han renunciado a él —renunciando a la tempestad de su voluptuosidad—. El campo de batalla —en tanto que campo de enfrentamiento que establece el respeto— conlleva la regla fundamental y fundante de la distancia en este juego de economía libidinal en el desarrollo del filósofo francés. Esto lleva a Kofman a plantear que si bien:

[...] los beneficios parecen equivalentes para los dos sexos —pues, salvaguardan su virtud y sus deseos— parece, sin embargo, que Rousseau introduce una cierta disimetría en favor del hombre, en la medida en que el peligro —en todas sus formas— viene de las mujeres: no es por azar que sean ellas, sobre todo, las que deban ser respetadas y respetarse a sí mismas, no es coincidencia que los hombres deban llegar tan lejos como para forzarlas a respetarse a sí mismas.

---

<sup>381</sup> Como la masturbación o el exhibicionismo, cf. Sarah Kofman, *Le respect des femmes*, pp. 64-65.

Sin este respeto, se correría el riesgo de la perversión total, de la naturaleza, de la moral, de la política; riesgo de muerte para el hombre<sup>382</sup>.

Lo que podemos destacar de este texto es que nuestra filósofa detecta en Rousseau un gran interés estratégico en que sean las mujeres las que se respeten a sí mismas. El esfuerzo de las mujeres por respetarse será la primera defensa que pueda garantizar la estabilidad —entendida aquí como lo contrario a la perversión—, es decir, garantizar lo perdurable en el tiempo de las posiciones sexuales para que no se inviertan, bajo la premisa del caos y confusión que desencadenarían. El desenfreno solo puede traer la confusión, la pérdida de límites, la pérdida de la propiedad, de los lugares definidos, de las posiciones de seguridad. Por tanto, habrá que asegurarlas, aunque sea *forzándolas* con todo tipo de maquinaciones sociales, económicas y/o culturales. El fundamento de este movimiento violento reside en que son las mujeres las que representan el peligro para el hombre, constructor de mundos. Representan su perdición, la posibilidad de impotencia y de castración. En la reescritura que hace Kofman de la cuestión del respeto en Kant, vimos que el respeto queda subsumido a la ley moral que asegura la distancia suficiente como para no confundirse ni quedar fascinado por las mujeres, ya sea bajo el nombre de Isis, Medusa o Circe. Ahora bien, en Rousseau el respeto queda vinculado a lo natural. Al asignar la naturaleza a cada uno de los sexos su destino, queda garantizado el lugar y la función de los mismos. De este modo, la moral, lo civilizado, lo racional, lo humano, casa con la ley de la naturaleza; lo que conlleva el hacerse cargo y el cuidado del respeto que supone, a la vez, cuidar, mantener y perpetuar los roles que la naturaleza ha asignado a mujeres y a hombres por medio de sus destinos biológicos. Al respecto leemos en Kofman:

[...] permanecer en este lugar es lo que constituye la virtud y la perfección. Y la felicidad, pues ninguno de los dos sexos es superior a otro, ni son comparables entre sí, siendo cada uno perfecto en su género, incomparable en lo que tienen de diferente —toda diferencia es sexual—, igual al otro en lo que tienen en común<sup>383</sup>.

Cada uno, por tanto, hallará la felicidad a su manera, determinada por su sexo que es lo único que tienen de distinto, pero parece ser lo suficientemente relevante para la violenta coacción cultural que se impone sobre uno de los sexos. Por otro lado, el proponer que cada género será perfecto en *lo suyo*, legítima que si uno de ellos se sale del camino correcto —es decir, el dictado por la naturaleza— se convierta en una aberración<sup>384</sup>. Al seguir los mandatos de la naturaleza desde el respeto —recordemos, la distancia que mantiene separados los sexos y, por tanto, encubridora de la diferencia sexual— se logrará la perfección y la felicidad, que no puede darse sin la armonía de mantener cada sexo en su lugar. En este contexto, hablar de «guerra entre los sexos» implica la ruptura de la armonía natural, en la que tanto las mujeres como los hombres dominan y son dominados, aunque

<sup>382</sup> «les bénéfiques paraissent équivalents pour les deux sexes – sauvegarde de leur vertu et de leurs désirs – il semble pourtant que Rousseau introduise une certaine dissymétrie en faveur de l'homme dans la mesure même où le danger – sous toutes ses formes – vient des femmes : ce n'est pas hasard si ce sont elles surtout qui doivent être respectées et se respecter elles-mêmes, si les hommes doivent aller jusqu'à les forcer à ce respect d'elles-mêmes. Sans ce respect, il y aurait risque d'une perversion totale, de la nature, de la morale, de la politique ; et risque de mort pour l'homme», *Le respect des femmes*, p. 70.

<sup>383</sup> «Rester à cette place, c'est cela qui constitue la vertu et la perfection. Et le bonheur ; car aucun des deux sexes n'est supérieur à l'autre, n'est comparable même à l'autre, chacun étant parfait en son genre, incomparable en ce qu'il a de différent – et toute différence est sexuelle – égal à l'autre en ce qu'il a de commun», *ib.*, p. 72.

<sup>384</sup> Este punto quedará desarrollado a propósito del caso Comte en el siguiente capítulo.

de distinta manera y en distintos lugares, según dispongan sus funciones y actitudes naturales. A su vez, plantear esta diferencia como guerra es una *falta de respeto*, una falta de distancia, dado que comparar y querer enfrentar uno y otro sexo implica, como indica Kofman, sacarlos de su lugar, difuminar y obviar las diferencias naturales, corriendo el peligro de establecerlos en el lugar de lo impropio en el que ambos, por un momento confundan sus funciones y actividades, incomparables por la diferencia sexual, pero iguales en todo lo demás. Si esto es así, el peligro es que los roles se confundan, dando cabida a la confusión, a la mezcla, al travestismo, a la desapropiación de lo que va de suyo, marcado por la naturaleza, hacia imposturas aberrantes, desviadas o erradas, que no trabajan en favor de la evolución cultural y humana, sino todo lo contrario. Supondría, entonces, la pérdida de lo específico de cada uno de los sexos, en contra de la naturaleza. Por ende, hay que evitar imitar al otro sexo, para no caer en la perversión ni del individuo ni, por extensión, de la sociedad. Esta inversión, este dar la vuelta instaurando un orden de travestismo, de aberraciones, instauraría el régimen de lo equívoco, que tornaría imposible la claridad y la distinción, mostrando de manera patente en esta imitación, la diferencia sexual.

Aunque parezca paradójico, según nuestra filósofa, es en la imitación de los sexos cuando la diferencia sexual se revela de manera manifiesta porque habrá algo que no pueda ser imitado, que no pueda ser apropiado, que quede como un resto delator de la impostura, de la impropiedad. No se trata tan solo de que una mujer llegue a comportarse como un hombre —sobre todo cuando se dice de ella que solo le falta una buena barba para serlo<sup>385</sup>—. Que una mujer juegue a ser un hombre no hace más que poner sobre la mesa su sexo en tanto que mujer, mientras que, si este logra permanecer velado por el tejido, por el vello, siempre apotropaico desde la lectura freudiana, logra mantener la distancia con aquello que, no se quiere contemplar, a saber, la diferencia sexual. Y es que, en este juego imaginario, especular, lo que viene a reflejarse es que es *evidente* que le falta una buena barba, pues hay una diferencia insalvable, algo que faltará en todos los casos que hace imposible la *mimesis*, la neutralización de la diferencia sexual, con lo que queda imposibilitada toda utopía idílica que se construya sobre la armonía entre los sexos. Por lo mismo, la defensa del respeto se vuelve imprescindible para mantener la distancia que evite el desastre del que habla Rousseau, gracias al cual se censura una descarga de tendencia sexual y se requiere la capacidad de sublimar, para mantener el respeto y las formas, para ser civilizados. Así, por medio del respeto a la ley y a lo correcto, a las buenas costumbres y a las mujeres, se da la represión de lo obsceno/violento mediante el mecanismo del chiste<sup>386</sup>, para que la *madre superyoica* no haga sonrojar a nadie por proferir una grosería e indecencia.

De acuerdo con lo expuesto, Rousseau considera que una mujer digna, decente, educará a sus hijos en esa decencia y, por extensión, la sociedad mantendrá sus formas debido al refinamiento de las buenas madres o señoras dignas. Si no pudieran enseñar los mejores modales o proporcionar una educación elevada, al menos podrían preparar a sus hijos e hijas para el aprendizaje, crear en ellos la disposición de escuchar, de atender y de ser educado por los maestros, la primera educación viene de esta forma de la madre. A las niñas, hay que educarlas para la disposición a su bien o lo que es lo mismo al pudor y a la retención.

---

<sup>385</sup> *Supra*, pp. 454-455.

<sup>386</sup> Como quedó expuesto en las páginas dedicadas al chiste, pp. 392 y ss.

### 13.2.1. Las virtudes naturales de las mujeres

Colocar en la naturaleza el fundamento último del respeto —de la distancia— entre mujeres y hombres es recurrir a una de las fuerzas más potentes y difícilmente refutables. De hecho, Rousseau escribió los textos<sup>387</sup> sobre los que reflexiona Kofman en 1742-1781 y aún en nuestros tiempos se sigue utilizando como fundamento último la naturaleza para mantener el orden del mundo.

Si habla en nombre de la naturaleza, ¿cómo contradecir sus mandatos? Lo que detecta Kofman aquí es la repetición del discurso filosófico más tradicional desde Aristóteles y que no dejará de aparecer en otros autores, como ya hemos tenido oportunidad de ver y seguiremos viendo a lo largo de nuestro trabajo. Un mismo discurso con variaciones, en el que uno de los sexos es fuerte y activo, mientras que, como se definen por oposición, el otro se describe como débil y pasivo. Hasta el punto de quedar subsumido su papel al de agradar y complacer al hombre, para lo cual, pese a su debilidad y por ella, tiene sus encantos. Para mantener la armonía y no provocar la guerra, encontramos como virtudes cardinales de la mujer la timidez, modestia, vergüenza y pudor<sup>388</sup>, al servicio de volverlas respetables.

El respeto se gana con estas virtudes, de las cuales el pudor es la clave, si se pierde aparece la aberración o la desviación; la decadencia de las costumbres y de la cultura. En última instancia, el esquema que presenta Kofman a partir de los textos de Rousseau se concretaría en un problema para la reproducción de la especie y, por tanto, de su perpetuidad. Recordemos aquí que la debilidad constitutiva de la mujer contribuye al futuro de la especie manteniendo el útero, el cuerpo gestante, a salvo. Defender lo contrario supondría desoír la naturaleza, ignorando que su designio o plan es que la mujer se convierta en madre. Es decir, que la debilidad supuesta y atribuida a la mujer tiene que ver directamente con su posibilidad reproductiva. Desde estas coordenadas no es una cuestión menor el mantenerlas a salvo en un lugar seguro, con una buena posición.

El don del pudor parece, en un primer momento, otorgado por la naturaleza a la mujer en beneficio del hombre. El pudor, en el libro V de *Emilio*, es descrito como un freno que inhibe los deseos ilimitados de las mujeres sin los cuales los hombres, sobre todo en los países cálidos donde nacen más mujeres que hombres, se arriesgarían a ser tiranizados y a convertirse en sus víctimas, de ser arrastrados hasta la muerte sin poder defenderse. Pues, ¡tal es la avidez de las mujeres!<sup>389</sup>.

Si las mujeres se aguantan las ganas y ponen límites a su ansia, es decir, se retienen y contienen es en virtud de un don natural, el pudor, que les permite el esfuerzo por mantenerse respetables y promueve la moderación de sus deseos y, por extensión, de los del hombre. Porque la atracción la operan las mujeres, agentes a distancia de esta fascinación

<sup>387</sup> Como por ejemplo : *Julie, ou le Nouvelle Héloïse* [1761], *Les confessions* [1765-1770], *Émile, ou De l'éducation* [1762].

<sup>388</sup> Cf. Sarah Kofman. *Le respect des femmes*, p. 75.

<sup>389</sup> «Le don de pudeur semble d'abord octroyé par nature à la femme au profit de l'homme. Elle est décrite, au livre V, de l'*Emile*, comme un frein qui inhibe les désirs illimités des femmes sans lequel les hommes, surtout dans les pays chauds où il naît plus de femmes que d'hommes, risqueraient d'être tyrannisés et de devenir leurs victimes, d'être traînés à mort sans qu'ils puissent se défendre. Car telle est l'avidité des femmes !». Jean-Jacques Rousseau, «Émile, ou De l'éducation». *Œuvres complètes* [en línea]. Libro IV. París: J. Bry Aîné, 1856, p. 219. Disponible en la Biblioteca Nacional Francesa a través del siguiente enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5786957n/f293.image.r=Emilelivre%20V%20Emile%20livre%20V>

que sienten los hombres. Un poder natural, que permite leer como arma o astucia suplementaria a su debilidad su coquetería, su reserva, su vergüenza, su rechazo, su inocencia, su curiosidad... todo al servicio de fascinar al hombre para asegurarse una buena posición alejada de los peligros de la vida. En este juego de iguales de dominación y de sometimiento de los unos a las otras y viceversa, resulta que la mujer seduce gracias a esa astucia que, precisamente, oculta su vicio desmedido. Ellas atraen con su pudor, con su reserva, por medio del arte de la seducción, que pone en juego su coquetería y la galantería de parte del hombre, para poder sublimar toda esa pulsión sexual que no puede liberarse de manera directa, reflexión que lleva a Kofman a sostener, que «el imperio, el mandato, natural de las mujeres es, entonces, un instrumento de felicidad para el hombre, salvo cuando, artificiosas y amenazantes, las mujeres abusan de su espíritu, de su belleza y de su arte»<sup>390</sup>. Si abusan de su fuerza natural se convierten en quimeras, súcubos, brujas o fantasmas y su imperio se hace manifiestamente abusivo cuando la mujer impone su modelo sobre el masculino. Es decir que la imitación entre los sexos es perjudicial como indicamos antes, pero, sin embargo, desde el pensamiento de Rousseau el verdadero peligro está en aquella inversión que supone la pérdida de virilidad, la emasculación o la pérdida de libertad (de la sexualidad de tipo masculino). Eso supone una «feminización» o la aberración que es que un hombre devenga mujer —ser castrado—. El pudor, una vez más, protege al hombre de su pérdida, del encuentro con su propia castración e impotencia, del desastre.

### 13.2.2. Mantener la casa es mantener lo civil

El pudor y la aspiración a ser respetables confina a las mujeres en la clausura, en la sombra, excluidas de la luz del día, de la plaza, de las calles, del espacio público, bajo amenaza de perder el respeto y, en consecuencia, su posición segura. Alejadas de lo cultural, de lo civil, de la asamblea, bajo el mandato último de la naturaleza. Según esto, las mujeres pese a ser racionales tendrán más afinidad con lo natural que puso en ellas una finalidad especialmente relevante, la de perpetuar la especie. Desde estas coordenadas estratégicamente coercitivas, se impide que se hagan cargo de su situación, delegando el poder en aquellos que sí tienen acceso a las instituciones políticas y civiles. En consecuencia, ceden el poder sobre su sexo al otro. De este modo, podemos leer, según propone Kofman el respeto a las mujeres en el sentido de mantenerlas tan alejadas como sea posible de su deseo, de su sexualidad y de su fuerza; inhibiendo con ello la posibilidad de mezclarse con ellas, lo que vuelve a hacer patente la apuesta de nuestra autora que revela el respeto a las mujeres como el reverso de la misoginia.

Mantenerlas en espacios controlados separadas de su poder y de su sexo, a través del respeto que las hace cómplices se constituye en el texto de Kofman como la perfecta estrategia, ipues permite no «frecuentar su reino de sombras por miedo a ser contaminados! Reino de lo doméstico cuya ocupación por el hombre sería indecente»<sup>391</sup>. Con respecto al reino de las sombras, destacaremos un dicho que se refiere justamente a esto «detrás de un

---

<sup>390</sup> «L'empire naturel des femmes est donc un instrument du bonheur de l'homme, sauf lorsque, artificieuses et méchantes, les femmes abusent de leur esprit, de leur beauté et de leur art», *Le respect des femmes*, p. 78.

<sup>391</sup> «de fréquenter leur royaume ombreux de peur d'être contaminés ! Royaume domestique dont il serait indécemment à l'homme de s'occuper», *ib.*, p. 80.



gran hombre, hay una gran mujer», un estar detrás, en la infancia si remite a la madre, en la casa si es la esposa, en la cama si toma forma de amante, quién sabe todas las máscaras que puedan ocupar el lugar de *esa mujer*. Lo interesante para nuestro trabajo es el *detrás*, a la sombra del hombre, oculta por el *gran* hombre. Supuesta nutricia que sustenta, mantiene y apoya. Elevada en su disminución: será grande si hace grande al hombre, recordemos que está detrás y solo aparece en tanto que el hombre lo hace. Por otro lado, relegar a la mujer a las sombras es convertirla en la causa secreta de los acontecimientos. Kofman, de hecho, remite a un ensayo inacabado de Rousseau que lleva por título *Événements importants dont les femmes ont été la cause secrète*, (literalmente en castellano: «Eventos importantes de los cuales las mujeres han sido la causa secreta»). En este *estar detrás*, en el reino de lo doméstico, el dominio que conviene a las mujeres será el gobierno en la sombra. Excluidas de la vida cultural, política y económica, sus armas para mantener su dominio serán las de la seducción y las de la fascinación —conjurar y operar a distancia— como armas secretas *permitidas* a su sexo —no las *propias* de su sexo. Frente a este gobierno oculto encontramos otro que *puede salir a la luz del día*, el de lo masculino, que impone su perspectiva y suprime la posibilidad de compartir dicho espacio. Queremos hacernos eco aquí con Kofman de que no es sorprendente, entonces, la poca presencia de heroínas y de nombres de mujeres entre los grandes nombres/hombres de la humanidad: simplemente quedaron supuestas detrás de ellos o sobresalen por su *maravillosa*, casi *mágica* excepcionalidad, el espacio cerca del margen en el que las/se mantienen —mujeres a las que solo les falta la barba para ser hombres o más masculinas que femeninas—.

Rousseau denuncia el gesto *falocrático* que supone apartar a las mujeres de la vida pública y del gobierno que las condena a la clausura y a su presencia en las sombras. Sin embargo, para Kofman no es un gesto suficiente, puesto que, al recurrir a las funciones naturales asignadas por la naturaleza, lo suscribe. Kofman lo formula de la siguiente manera:

Incluso si ve en las malas instituciones masculinas, en la desigualdad social, en el despotismo de los padres, la causa del desorden de las mujeres, él también está tratando [...] de fundar en la naturaleza el «gran encierro» de las mujeres, su quedar aparte, en reserva, su exclusión de toda vida política<sup>392</sup>.

### 13.2.3. El juego respetuoso-sexual

Entre coquetería y galantería, se pone en juego el movimiento de reserva —de contención de la descarga sexual directa y de sublimación— mediante el respeto. El hombre galante libera su energía sexual hacia la mujer sin tocarla, de manera velada e indirecta; ella se retiene, se mantiene alejada negándose a él, *respetándose*, lo que alimenta el deseo y garantiza la permanencia del juego.

El respeto actúa de salvaguarda, asegurando que, cada uno de los agentes se mantiene en su lugar, lo que implica una mayor retención por parte de la *dama* que se niega, lo que implica que el *galán* pueda liberar la tensión sexual aun de manera indirecta.

---

<sup>392</sup> «Même s'il voit dans les mauvaises institutions masculines, dans l'inégalité sociale, dans le despotisme des pères, la cause du désordre des femmes, il n'en demeure pas moins qu'il tente lui aussi, [...] de fonder en nature le « grand enfermement » des femmes, leur mise à la réserve, leur exclusion de toute vie politique», *ib.*, p. 82.

Entonces, gracias al respeto no se da rienda suelta al desenfreno y, con ello, al desastre. Este planteamiento hace que Kofman se pregunte que si tanto hombres como mujeres han de desarrollar mecanismos de reserva para mantenerse vivos; para no quedarse perdidos en la vorágine de la pulsión sexual; por qué es la mujer la que ha de ser púdica. Nos aventuramos a proponer una conjetura ante esta pregunta, pues tal vez se deba a que ellas, después del encuentro sexual fáctico no tienen freno, ni pérdida de fuerza, ni de erección. Recordemos figuras femeninas tratadas aquí que resplandecen con un brillo especial desde esta interpretación, tales como Dalila, Judit o Yael<sup>393</sup>: aquellas que en la noche conservan su fuerza y su poder, tras una escena sexual velada y desplazada en un banquete y reposo que sumerge a los hombres en un profundo sueño. Sueño que ellas aprovecharán para una decapitación más o menos explícita (ya sea cortando los cabellos, clavando un clavo en la cabeza o cortándosela).

Del pudor, de la reserva de las mujeres se hace una virtud deseable y conveniente, por lo que se rodea de características de lo más apropiadas si se quiere *parecer* un individuo de la especie humana: mujer de bien, civilizada y racional, y no ser un mero animal. Señalamos *parecer*, puesto que desde el momento en que la mujer es presentada en el lugar de «lo más natural» de la especie, ha de hacer un esfuerzo, no por desarrollar su esencia humana —que se halla más cercana a lo natural que la del hombre desde estas perspectivas aportadas por Rousseau y Kant— sino por no dar rienda suelta, precisamente, a esta esencia femenina que en la avidez de su deseo arrasaría a la humanidad arrastrándola al desastre. Por esta razón, han de controlar esa esencia e *impostarla* acerca de su deseo y de su sexo. Debido a lo cual, si han de ejercitar el pudor y este ha de ser revestido con los mayores premios y reconocimientos, es, quizá, porque de suyo no es ni gratificante ni deseable, con lo que se pone en peligro el sacrificio de un sexo para la salvaguarda del otro. Aquí situamos una de las apuestas fundamentales a lo largo de la obra de Kofman.

Por otro lado, la respuesta que ofrece nuestra autora es mostrar que el recurso a la naturaleza de Rousseau le hace caer en una petición de principio, pues, la respuesta a la pregunta sobre la razón por la cual el pudor solo es de las mujeres, solo podría provenir de un ser superior que pudiera dar los motivos de por qué las cosas son como son y la razón por la que el reparto de las tareas y destinos entre los hombres y las mujeres son esos y no otros, ya sea Dios o la naturaleza<sup>394</sup>. Al mismo tiempo, con el recurso a lo natural, pese a caer en una petición de principio como critica Kofman, evita el cuestionamiento de que el pudor sea una virtud natural o no, puesto que la última respuesta no depende de ninguna persona, lo único que cabe aquí es un acto de fe. Virtud natural que, además, se apoya en su función social para la conveniencia de su continuidad y no cuestionamiento. Esta función permite que el juego que inaugura el respeto, el del amor y el de un juego sexual encubierto se mantenga en una tensión que en la descarga directa no se daría. Así los deseos se avivan en la contención que posibilita la coquetería-galantería, tensión en la cual surge el matrimonio y, por extensión, la familia como manera de sublimación y de dar cabida a esos deseos. De otra manera, se perdería el amor, el matrimonio, la familia.

Desde esta perspectiva, la libertad sexual de hombres y mujeres supondrá el fin del deseo amoroso, porque no habría tensión alguna que lo alimentase, sofocada en la

---

<sup>393</sup> *Supra*, p. 239.

<sup>394</sup> Cf. Sarah Kofman, *Le respect des femmes*, p. 84.

inmediatez en la que se respondería al impulso sexual. No obstante, nuestra autora lo advierte: solo le conviene a uno de los sexos poner su libertad en clausura. Solo a uno le conviene la reserva, el pudor, de manera casi evidente —lo dice el sentido común, la razón y la naturaleza— de manera clara y distinta. Será la naturaleza la que ponga límites a la libertad de la mujer sobre la cual se pueda edificar una moral que también lo haga, dado que las consecuencias de este *tótum revolútum* que podría desencadenarse si todos los sexos contaran con la misma libertad son distintas para cada individuo, puesto que solo una parte podría quedar embarazada. Esto implica también la asunción de que el hecho de traer nuevos seres humanos al mundo es responsabilidad y tarea de ellas, dejando en libertad al otro, pudiendo y encontrando múltiples maneras en su descarga sexual, mientras que en la mujer quedará el síntoma histérico al servicio de este propósito. En la lectura de Kofman, en este punto la naturaleza hace alianza con la civilización; lo natural con el derecho; la más bella racionalización filosófica con la más extendida opinión del sentido común, a saber: todo niño o niña necesita de un padre, y, en este todo revuelto, en esta confusión ningún hombre podría afirmar su paternidad<sup>395</sup>.

Consideramos que la teoría freudiana no es aplicable para una lectura crítica al uso del texto de Rousseau, dado que los conceptos, imágenes y mecanismos que hace aparecer Freud no funcionan como tales en la época de Rousseau. Sin embargo, sí consideramos oportuna una lectura de tipos, genealógica, como propone Kofman, por ello no podemos *criticar* su texto desde ahí, pero sí reconstruirlo, dándole nuevas palabras para abrir una nueva perspectiva, no tanto para *entender* o saber algo de Rousseau como de la cuestión que aquí nos atañe: el fantasma de lo femenino y las repercusiones en las mujeres a través del texto de Kofman. Por consiguiente, para ahondar un poco más en esta cuestión, recordaremos la teoría psicoanalítica y lo simbólico de «el hijo» para una mujer, que a la vez que supone el reconocimiento de la propia castración, se convierte en el punto de sutura de su herida. El hijo-falo es, por excelencia, lo prometido; aquello que desde que una mujer se embarca en el proceso edípico femenino, —es decir, en un navegar sin puerto de destino— se configura como el cumplimiento de una mítica promesa, hecha en la génesis del sujeto del inconsciente, esto es, del ser sujeto sexuado. Desde aquí, consideramos que esta libertad sexual permitiría el embarazo de las mujeres en su desenfreno, con lo que obtendrían el cumplimiento de su promesa. Tal hecho, en principio, no debería suponer para ellas un problema puesto que obtendrían aquello que les permitiría completarse, suturar su herida. En una libertad sexual donde no cabe ni la coacción ni la presión de la cultura, ni del derecho que garantiza la paternidad —digamos que garantiza el apellido y la herencia, mientras que la maternidad está garantizada por el testimonio de los sentidos<sup>396</sup>—. En un ámbito donde no hay respeto ni puesta a distancia —y por tanto en suspenso—, no habría perjuicio de la mujer ni de sus niños y niñas, en un marco ajeno a la ley que garantice el poder civil del hombre sobre los posibles descendientes. No hay virtud en este marco, luego no hay castigo para ellas. En la línea marcada por Kofman, si todas fuéramos prostitutas, ninguna lo sería, pues ninguna constituiría la excepción desde la cual legislar, estableciendo jerarquías y

<sup>395</sup> Cf. *ib.*, p. 85.

<sup>396</sup> Ya apuntamos esta cuestión en la página 443 de nuestra investigación.

categorías. Por tanto, el peligro de la libertad sexual es que no garantiza la *exclusividad* de ninguna mujer, es decir, se convertiría, en una «prostitución generalizada»<sup>397</sup>.

En resumen, las mujeres tendrían hijos e hijas, cumpliendo con su fin natural, al menos del que habla Rousseau. El problema para ellas no tiene fundamento entonces: su fin natural se cumpliría con un éxito absoluto (tan absoluto que solo habría madres, hijos e hijas, no padres). Luego la urgencia de la seguridad sobre la descendencia vendrá de la otra parte que, una vez más, parece no beneficiar a las mujeres, a las procreadoras naturales que en el desenfreno y avidez de su deseo traerían el desastre a la civilización —la desestabilizarían desde la base—. El problema entonces viene de aquella parte de la humanidad cuya descendencia no está avalada por los sentidos. En un escenario así es fácil imaginar que sería imposible que hubiera algún padre, puesto que podrían serlo todos o ninguno. En consecuencia, la idea de paternidad, en un contexto de libertad sexual de los sexos, se vuelve una idea ridícula. Esto, en la interpretación de Kofman, funciona como aquello que espolea el intento de control absoluto de la reproducción de la especie en general y de la perpetuidad de su herencia, de su semilla. Todo un sistema construido para que la mujer ceda el control a cambio de algo, el control de su cuerpo, en particular aquí de su útero, convirtiéndose en la cómplice perfecta.

Al respecto en *El enigma de la mujer*<sup>398</sup> Kofman reflexiona acerca de la necesidad del apellido y del derecho como construcción desarrollada ante la falta de garantías de paternidad. El apellido es el legado del padre a la vez que su sello de propiedad. En el marco de un sistema matriarcal no sería necesaria la ley civil, puesto que hay evidencia de que el hijo o la hija es de aquella o esta mujer. En este sentido, la herencia no es cuestionable. Sin embargo, en el caso del hombre, ha de tener algo por medio de lo que pueda marcar, nombrar, como suyo; un distintivo para ello, pues no es evidente, por lo que se necesita de toda una arquitectura de legalidad —sustituta de lo que la sangre, la carne y el cuerpo puede atestiguar— que fundamente lo que no es inmediato. De este modo Kofman considera que en la maternidad no se necesita garantía social ni civil, será la paternidad, basada en la creencia y en la ley, la que requiera del contrato y del derecho civil. Recordemos que en *Moisés y la religión monoteísta*, Freud apunta al cambio que supuso el relevo de la sociedad patriarcal a la matriarcal, un relevo que merma el poder de las mujeres sobre su cuerpo y su descendencia. Será en esta superposición de un poder sobre otro en la que Kofman vincule el aumento de poder del padre, en el marco del desarrollo de la sociedad civil, patriarcal, legal; con el fin del poder de la madre —salvo en lo psíquico, en la fantasía, como figura que aúna vida y muerte, poder de vida y poder de destrucción: como Ananké—.

Rousseau desplaza el peligro de no tener asegurada la descendencia a un supuesto peligro para la criatura: todo niño debe tener un padre. Sin embargo, nuestra autora interpreta algo más a partir de estas suposiciones, apuntando a un falo en continuo peligro. No obstante, no estará en continuo peligro para la que da a luz, que no lo tiene; tampoco para el niño al que se le prometerá el suyo; sino para el que no puede asegurar su descendencia como suya propia, bajo continua amenaza de no tener, de dejar de tener ese hijo-falo. Lo que enmascaran estas sentencias no es que un hombre deba convertirse en padre, sino que si quiere serlo solo podrá lograrlo si es capaz de asegurarlo con garantías y

---

<sup>397</sup> Cf. Sarah Kofman. «Pêle-mêle», *Le respect des femmes*, pp. 92-94.

<sup>398</sup> Cf. Sarah Kofman. *El enigma de la mujer*, pp. 86 y ss.

de manera definitiva. Por añadido, lo será por medio de su mujer, la cual tendrá que mantener a su lado —podríamos utilizar aquí el mismo argumento hilado a favor de la relación entre mujeres y la seducción para garantizarse un buen lugar en el mundo, que depende de otro debido a su debilidad—. A través del respeto esto queda anudado. Si la mujer ha de ser respetable para no ser una pordiosera, acepta poner su sexo al servicio del hombre, bueno y protector, al que gratificará con su lealtad y su fidelidad. A cambio el hombre verá garantizada su descendencia, la expansión de su poder, de su apellido y de su semilla. Kofman, desde este planteamiento, hace brillar el respeto a las mujeres y de las mujeres hacia sí mismas como un logrado artificio estratégico al servicio de garantizar determinada voluntad y fuerza que se halla tras la *máscara civilización*. Ellas permiten y posibilitan el juego en su fidelidad, con su respeto de las reglas del juego —contención y sinceridad—. Lo contrario supondría el castigo, a saber: el rebajamiento, la humillación y la pobreza que conlleva una infidelidad conyugal. Además, ella sería el testimonio de la *naturaleza abyecta* de la mujer.

De modo que, la amenaza de castración que pende sobre aquellos que pueden ser castrados, para neutralizarla y evitar la parálisis, pone en marcha mecanismos de defensa. Kofman propone como una de las caras de esta defensa proyectar la causa de esta amenaza en las mujeres. De ahí que, no tengan libertad de movimiento ni sexual, enclaustradas en la casa y en la maternidad o convertidas en seres despreciables que apenas rozan lo humano o en diosas intocables<sup>399</sup>. Desde este prisma, Kofman considera que si «entonces, es la naturaleza la que ha querido adornar a las mujeres con el velo del pudor y es un crimen acallar su voz: una mujer sin pudor es una criminal; una vez que se quita ese freno, no hay sujeción, retención, alguna»<sup>400</sup>. Criminal, precisamente, por poner en cuestión la alianza entre lo civil y lo natural: el orden mismo de *este mundo*. Por otro lado, criminal porque extiende el riesgo al futuro al ser las primeras formadoras, así Kofman apunta que:

Estas máximas, naturales o convencionales, que exigen puesta aparte de las mujeres, su encierro doméstico, serían confirmadas doblemente por la experiencia: allí donde las mujeres son libres reinan los malos modos; inversamente, allí donde las costumbres son civilizadas, las mujeres están encerradas, separadas de los hombres. Esta separación de los sexos es la condición del placer y de su unión<sup>401</sup>.

Así pues, incluso al revelar el juego que establece el respeto como un artificio, este se muestra como necesario para la sociedad y su mantenimiento. Perpetuando la pareja tipo Odiseo y Penélope, condenando a Circe y admirando a Atenea. La modestia, el pudor, y el resto de las virtudes supuestas de la mujer es lo que mantiene a las mujeres en su sitio. Sus vicios opuestos como la altivez, la vanidad, hacen que pierdan todo respeto, perdiendo toda

<sup>399</sup> «Diosa intocable» como metáfora de aquellas imágenes que apuntan, como vimos a propósito del caso Gradiva, a la preferencia de una mujer muerta, de éter o de mármol, frente a la joven Zoé, que encarna la vida, la fuerza y la voluptuosidad (*Supra*, pp. 250-252), también vimos tal caso en la pareja Olimpia-Clara en *El hombre de la arena* (*Supra*, p. 268), además de en el caso de la Sibyl de Dorian Gray (*Supra*, pp. 330 y ss.), así como lo veremos con respecto de la Sylvie de Nerval (*infra*, pp. 525).

<sup>400</sup> «c'est donc bien la nature qui a voulu orner les femmes du voile de la pudeur et c'est un crime que d'étouffer sa voix: une femme sans pudeur est une criminelle; une fois ce frein ôté, il ne lui reste plus aucune retenue». *Le respect des femmes*, p. 86.

<sup>401</sup> «Ces maximes, naturelles ou conventionnelles, qui exigeraient donc la mise à l'écart des femmes, leur enfermement domestique, seraient confirmées doublement par l'expérience : là où les femmes ont la liberté règnent les mauvaises mœurs ; inversement, là où les mœurs sont policées, c'est que les femmes sont enfermées, séparées des hommes. Cette séparation des sexes est la condition de leur plaisir et de leur union», *ib.*, p. 91.

distancia y mostrando algo de su deseo o de esa avidez que mencionaba Rousseau. Bajo la amenaza de convertirse en abyectas y bajo la coacción de lograr una correcta contención de sus tendencias, para que todo permanezca en su sitio. Gracias al pudor y derivados, se hacen respetar y se garantizan un buen sitio en un mundo masculino —protección y salvaguarda también para ellas, a precio, como vimos con Kant de su particular libra de carne, de su voluptuosidad—.

#### 13.2.4. De mujeres respetables y chicas de vida alegre

Pudor, reserva, castidad, silencio, retirada, tal parece ser el triste lote de las mujeres respetables. De hecho, con el respeto, ganan todo, recuperan todo lo que ellas parecen haber perdido. Y, ante todo, el amor verdadero. Si para volverse virtuosas deben pelear, el combate de algunos instantes las transforma en verdaderas reinas o diosas, que merecerían toda la tierra a sus pies. Modelos de perfección que suscitan amor<sup>402</sup>.

La propuesta entonces sería sacrificar su sexo y su libertad a cambio del amor verdadero, que vendrá a completar y a satisfacer, a darle todo lo que *imagina* perdido, en lo que se dibuja como una suerte de restitución absoluta, lo que las convertiría en vírgenes, en diosas: no les faltaría nada, inmaculadas, sin tacha. Esta posibilidad de restitución debida al amor verdadero abre un nuevo campo de batalla que nace a partir de la rivalidad entre ellas para conseguir obtener aquello que no solo habían perdido, sino que les ha sido negado por sus madres, pariéndolas mujeres, y que su padre, tampoco se lo da, bajo la promesa de que será otro el que tenga que venir a ese lugar. Es una lucha sin piedad frente a otras mujeres y frente a sí mismas, obligándose a la perfección<sup>403</sup> para convertirse en la más deseable, por la más respetable. Aunque basta echar un vistazo a la *Psicopatología de la vida cotidiana* de Freud para empezar a sospechar que ser la más virtuosa y perfecta no va unido, *necesariamente*, a ser la más deseable. Llegar a ser la más delicada, la más recatada, la más tierna, honesta y amable, supone convertirse en ejemplo para las demás. Lo que, por otro lado, se traduce en posibilitar que las mujeres se conviertan en madres dignas, mujeres de familia respetable, dispuestas a cumplir sus tareas y deberes, naturales y culturales, como apuntábamos hace un momento. El poder prometido deberá ser inmenso teniendo en cuenta el precio que se paga por él, por el silencio impuesto, por el mantenimiento al margen y en las sombras, por ser soporte del hogar. En definitiva, por convertirse, *ella*, en hogar. Un hogar tierno y cariñoso que inunde de amor maternal que proteja al hombre, que le permita la estabilidad, la seguridad y la confianza —aquello que mantiene alejada toda impotencia. De hecho, Kofman escribe que «La mujer solo es peligrosa y amenazador su poder cuando deja de ser mujer, cuando renuncia a ser madre»<sup>404</sup>, porque hace implosionar el orden establecido, un orden que es apotropaico, haciendo saltar los resortes del mecanismo de la defensa ante la angustia de castración. Esto se enmarcaría dentro del ámbito de la aberración del devenir hombre de la mujer, cambiando el orden natural

---

<sup>402</sup> «Pudeur, réserve, chasteté, silence, retrait, tel semble le triste lot des femmes respectables. De fait, avec le respect, elles gagnent tout, regagnent tout ce qu'elles semblent avoir perdu. Et d'abord le véritable amour. Si pour devenir vertueuses elles doivent combattre, ce combat de quelques instants les transforme en de véritables reines, ou déesses, qui mériteraient toute la terre à leurs pieds. Modèles de perfection, elles suscitent un amour qui va jusqu'à l'enthousiasme, jusqu'aux transports sublimes», *ib.*, p. 103.

<sup>403</sup> Tendremos oportunidad de analizar esto a propósito de la figura de Suzanne en la obra de Diderot, en concreto en la página 545, en referencia al esfuerzo por perfeccionarse y ser la preferida.

<sup>404</sup> «La femme n'est dangereuse et son empire menaçant que lorsqu'elle cesse d'être femme, renonce à devenir mère», *Le respect des femmes*, p. 110.

marcado por su cuerpo, como un olvido de la verdadera naturaleza, como una pérdida de su función esencial, es decir, de rumbo; lo cual, como apunta Kofman no deja de ser demasiado tradicional, demasiado metafísico como para poder danzar por estos terrenos de manera jovial, rescatando la inocencia de la naturaleza, manteniéndola al margen de la fetichización y mortificación de la mujer.

### 13.2.5. Deméter y Baubo frente a la soledad de la mujer fálica

En el texto escrito por Kofman titulado *Camera obscura*, nuestra autora hace referencia a la figura de Baubo y al gesto obsceno que devuelve a la vida a Deméter tras el rapto de Perséfone, y con ello la fecundidad a la tierra.

Deméter, Baubo, Perséfone: historia de mujeres. Deméter, diosa de la fecundidad, que, bajo el dolor, se comporta como una mujer estéril y castrada, en busca del saber: «Cuando una mujer muestra gusto por la ciencia, suele ser el signo de que algo anda mal en su sexualidad. La esterilidad predispone a una cierta virilidad del gusto». La leyenda precisa que, durante nueve días y nueve noches, Deméter deja de beber, comer, de bañarse y de *engalanarse/vestirse*. Buscar la verdad para una mujer es atacar su propio pudor, es desconocer la diferencia sexual<sup>405</sup>.

Desconocer la diferencia sexual es, precisamente, lo que logra la mujer fálica, la que quiere *tener*, en este caso la verdad, lo que, para Kofman, implica desconocer la diferencia sexual, renegar de ella. La mujer fálica representa para Kofman un tipo *bastardo* de sexualidad, que toma lo impropio por lo propio, en el simulacro que se sitúa entre lo masculino y lo femenino. La imagen de la mujer fálica es la de la mujer que posee todo, que no le falta nada. Mujer ideal completa y perfecta. Sin embargo, la figura de la mujer fálica, de manera perversa, hace que la pluralidad de la sexualidad se pierda en virtud de una única lógica sexual, a saber, la fálica. En contraposición encontramos en la lectura de nuestra filósofa la escena de Deméter y Baubo que constituye una salida al reino del sexo fálico, pues sin querer imitar al otro sexo —lo que no dejaría más que uno, de nuevo—, sin tratar de simular ser o tener lo que no es o no tiene; resistiéndose a quedar confinadas entre velos, como Isis o un fantasma o una Gradiva de mármol; Deméter y Baubo se sonríen en la adversidad conscientes de su falta: por un lado la de la hija, Perséfone, y por otro la falta de pene, lo que se hace patente cuando Baubo se levanta el vestido para mostrar lo que hay bajo él a su compañera. En este sentido, podríamos hablar entonces del reino de las mujeres fálicas como «el reino, no tanto de las mujeres, como de las marionetas o de las muñecas»<sup>406</sup>, entonces, pese a que en ellas, perfectas y omnipotentes se deposita la fantasía de que ostentan todo el poder, finalmente quedan reducidas a una sexualidad impropia, a un cetro

<sup>405</sup> «Déméter, Baubô, Perséphone : histoire de femmes. Déméter, déesse de la fécondité, qui, sous le coup de la douleur, se comporte comme une femme stérile, castrée, en quête du savoir : « Lorsqu'une femme montre du goût pour la science, c'est ordinairement le signe que quelque chose cloche dans sa sexualité. La stérilité déjà prédispose à une certaine virilité du goût. » La légende précise que, pendant neuf jours et neuf nuits, Déméter cesse de boire, de manger, de se baigner et de se *parer*. Chercher la vérité pour une femme, c'est attenter à sa propre pudeur, c'est méconnaître la différence sexuelle», *Camera obscura*, p. 64.

<sup>406</sup> «c'est le règne non tant des femmes que des marionnettes ou des poupées», *Le respect des femmes*, p. 117. Curioso como en países como Japón —basta con hacer una búsqueda rápida en cualquier portal de internet— hay una industria muy desarrollada en torno a la creación y desarrollo de muñecas sexuales que sorprendería el parecido que tienen con las personas reales. Uno de los fantasmas de nuestro tiempo es dotar a estas muñecas con inteligencias artificiales —el ocultamiento máximo de la mujer a través de intentar confundirla con una muñeca inteligente artificial—, no creemos, aunque Rousseau haya escrito en el siglo XVIII y nos pensemos lejos de la modernidad y liberados de sus juegos de relaciones, que haya dejado de manifestarse esto en nuestros días.

que no es el suyo y que las vuelve esclavas y cómplices de una lógica que las niega en lo más íntimo a ellas: en su agujero. Pero la otra escena, en el chamizo, con un plato de legumbres en la mesa ofrecido por Baubo a Deméter en su pena inmensa por haber perdido a su hija, nos revela otro reino que no es ni de las sombras ni de las diosas, sino de lo otro que no es lo fálico, lo que es falta, agujero. Un reino de la ambivalencia, del no saber y de lo desmedido en tanto que no responde a la lógica de lo medible. Se trata de un espacio, una manera, una actitud, una fuerza que no tiene que ver con lo fálico, no pasa por el falo; donde el ostentarlo o no, queda en el terreno de lo indiferente, de lo irrelevante. Por consiguiente, si no se busca con desesperación el falo de oro, ser perfecta, quedar restituida en la herida profunda que porta lo que es castrado, se puede salir a la luz del día, salir de la clausura, alzar la voz, ser impúdica y no ser respetada: su promesa, su logro no se cifrará en obtener el atributo o los atributos, sencillamente su caminar, será eso, caminar. El riesgo de que salga a la luz del día está en que esto pueda terminar arrojando al hombre a las sombras, bajo la fantasía de las mujeres devoradoras, dominadoras, en su avidez y ansia infinitas, imposibles de colmar. Como decíamos al principio de esta cuestión con respecto del respeto<sup>407</sup> el hombre se resiste a volver al seno de la madre tierra, a caer en lo animal, a contagiarse de la sangre, teme la imagen de la mujer como cueva-vientre<sup>408</sup>, que hace que el hombre retroceda, perdiendo toda virilidad, toda movilidad, cayendo en la parálisis.

### 13.2.6. Ley fundadora del orden de la humanidad

Así que un filósofo descendería a la oscura caverna teatral a fin de arrastrar a los hombres hacia el sol brillante, arriesgándose, como Sócrates, a ser sacrificado. Los hombres, fascinados por el espectáculo de las marionetas, tienen el placer de hundirse bajo tierra, permaneciendo enterrados como topos, huyendo de la luz del día; sienten placer de vivir soñando. Es decir, no solo ven las sombras, simulacros en lugar de realidades, sino que, sobre todo, satisfacen alucinatoriamente sus deseos menos confesables, transgrediendo las leyes más sagradas y, entre ellas, la que es fundadora del orden social mismo, la ley en el origen de cualquier ley, la prohibición del incesto<sup>409</sup>.

Por eso los hombres no salen de la caverna. La pretensión de asumir que hay un mundo fuera supone asumir mucho, pero quizá, aún mucho más, sea presumir que si lo hubiera uno quisiera ascender a la luz radiante del sol. Este permanecer en las entrañas de la madre naturaleza —cueva, caverna— es la imagen de permanecer también en las entrañas de la madre, y no se niega el mirar a las sombras, se mira y mucho, como a través de las cerraduras, detrás de las cortinas... se mira porque hay algo que fascina. La relación llamativa aquí es de violencia, proporcional a la fuerza de la represión del incesto, para lograr una satisfacción alucinada de deseo, así continúa nuestra pensadora escribiendo que:

---

<sup>407</sup> *Supra*, p. 272. *Infra*, p. 532.

<sup>408</sup> Recordemos aquí la impresionante imagen al final del cuento de Herman Hesse, *Demian*, en la que aparece la gran figura divina de *Frau Eva* con estrellas en el pelo y alta como una montaña, en la cual desaparecían columnas de hombres como engullidos por una caverna.

<sup>409</sup> «Aussi un philosophe prendrait-il sur lui de descendre dans l'obscur caverne théâtrale afin de tirer les hommes au grand soleil, risquerait-il bien comme Socrate d'être mis à mort. Les hommes, fascinés par le spectacle des marionnettes, ont plaisir à s'enfoncer sous terre, à y rester enfouis comme des taupes en fuyant la lumière du jour, ont plaisir à vivre comme en songe. C'est-à-dire non seulement à voir des ombres, des simulacres au lieu de réalités, mais surtout à satisfaire hallucinatoirement leurs désirs les moins avouables, à transgresser les lois les plus sacrées de toutes, et parmi elles celle qui est fondatrice de l'ordre social lui-même, la loi à l'origine de toute loi, l'interdit de l'inceste», *Le respect des femmes*, p. 140.



[...] los hombres siempre han querido penetrar a la madre en lugar de vivir con ella en una relación de proximidad inmediata y de armonía, sin violación, por ello se ven obligados a vivir inmersos en la oscuridad, cegados a la verdad, castrados, pendientes de simulacros de mujeres, oprimidos por ellas, tal es su delicioso castigo<sup>410</sup>

No pueden vivir en la inmediatez de la naturaleza, en su voluptuosidad. Por otro lado, dice Kofman: «en el origen del respeto de las mujeres, de la necesidad de mantenerlas a una distancia tal que el deseo de violación, de profanación de la madre, reprimido, pero no suprimido, no pueda, de nuevo, manifestarse a la luz del día»<sup>411</sup>. Luego, es estructural vivir en la caverna, es la manera en la que se dan las cosas: se dan a la manera de estar en la caverna o como dirá Kofman en la *Cámara oscura de la ideología*. Por ello, hay que mantener todo el tiempo la división entre los sexos, que no haya confusión y se puedan mantener las buenas costumbres —defensas—.

«Poco hay aquí de varones: por eso se varonizan sus mujeres. Pues solo quien sea lo suficientemente hombre *redimirá* en la mujer — a la *mujer*»<sup>412</sup>. Redimir implica salvar, liberar, rescatar a un precio, recuperar algo vendido en el sentido de dejar libre lo empeñado o lo hipotecado. Por otro lado, libra de la obligación y pone fin al dolor. Las mujeres se redimirán de esto, rescatando lo femenino, sin reprimirlo, sin olvidarlo. Colocándolo, con la suficiente virilidad o fuerza para hacerlo: como la propia actividad artística, porque lo femenino no da tranquilidad, porque no da sostenibilidad, porque es metáfora y sueño, sentidos, testimonio de los sentidos e indudabilidad de los mismos en el parto. Es un tipo de vínculo, de seguridad que no viene garantizada por el silogismo ni por el derecho, sino por la sangre. No por medio del apellido, sino del parto.

---

<sup>410</sup> «les hommes ont toujours déjà voulu pénétrer la mère au lieu de vivre avec elle dans un rapport de proximité immédiate et d'harmonie sans viol, ils sont contraints, tel est leur délicieux châtement, de vivre plongés dans l'obscurité, aveuglés à la vérité, castrés, dépendants de simulacres de femmes, étouffés par elles», Sarah Kofman, *Le respect des femmes*, p. 140.

<sup>411</sup> «à l'origine du respect des femmes, de la nécessité de les maintenir à une distance telle que le désir de viol, de profanation de la mère, refoulé mais non supprimé, ne puisse, de nouveau, se manifester au grand jour», *ib.*, p. 141.

<sup>412</sup> Friedrich Nietzsche. De la virtud empequeñecedora. «Así Habló Zaratustra», *O. C.* Vol. IV, p. 174.



## 14. Caso Comte: la aberración de la ambivalencia

La figura de Comte no es el objeto de nuestro estudio, pero sí de una de las obras más voluminosas de Kofman, titulada *Aberrations. Le devenir-femme d'Auguste Comte*<sup>413</sup> (Aberraciones. El devenir-mujer de Augusto Comte). Su reflexión gira en torno al sistema filosófico construido por Comte, no tanto en referencia a su vida y sus crisis, como con respecto a la coherencia interna, las relaciones y vinculaciones (ya sean biográficas o intelectuales) en torno al concepto de «aberración». Consideramos esta obra de una profundidad extraordinaria para estudiar al filósofo de la ley de los tres estados desde otra mirada, otra lectura u otro lugar, que supone atender a su vida y a su obra como un nudo en el que se dejan translucir sus *cambios*, sus *crisis*. Movimientos que Kofman ha leído e interpretado como un particular movimiento, a saber, como devenir-mujer, lo que conforma, ahora sí, el tema de análisis en este apartado. Antes de nada, para esta cuestión particular englobada en la problemática general de esta tercera parte, lo femenino a través de los escritos de Kofman, hemos de escribir unas líneas sobre el «devenir-mujer».

### 14.1. «Devenir-mujer»

«Devenir-mujer», si es algo, es movimiento, transcurso, entendido como acción y, por tanto, no implica destino o meta, así tampoco género o categoría, sino que se trata de acaecer, suceder, cambiar. Para entender esto es necesario hacer un pequeño esfuerzo con el fin de separarnos de cierta inercia que lleva a pensar que, en un transcurso, en un devenir, se parte de un lugar *original* y se llega a un *final*. Si hay movimiento o crisis es, precisamente, porque no hay un lugar original, si lo hubiera, quizá no tendría que haber un cambio, si uno naciera en lo que es de suyo, en lo natural, no habría desviación, ni deformación y no habría lugar para la *aberración*. Por otro lado, si hubiera un lugar final, apropiado del todo, esto es, para siempre; un fin o lugar definitivo y definitorio, una vez llegado allí se habría *hecho realidad* el objetivo, la meta del individuo, y se lograría cierta ataraxia, felicidad, nirvana o logro absoluto en la vida. En consecuencia, ya lo apuntamos anteriormente, supondría la muerte, al menos leído desde las referencias aquí tratadas, entendida como el fin del movimiento.

Sin embargo, si podemos hablar de crisis es porque en el origen, como defiende Kofman, lo que hay es rotura, división, separación que hace que sea doble, o sea, que si, en este caso, puede leer un «devenir-mujer» de Auguste Comte es porque en el *origen* lo que hay es posibilidad y no determinación. Luego, «devenir-mujer» no sería tanto «convertirse en mujer» o «llegar a ser mujer», como un movimiento continuo en el que Kofman aprecia señales, indicios, síntomas de ello en la obra de Comte, encontrando a lo largo de la misma nudos que permiten localizar los puntos a partir de los cuales interpretar su caso particular. Por lo mismo, este «devenir-mujer» no servirá para ningún otro autor, pues es *el de Augusto Comte*. Con esto, deseamos apuntar que desde la lectura de Kofman es difícil extraer algo así como un «devenir-mujer» general, que se pueda aplicar a más casos o a más autores, como si hubiera encontrado una nueva manera de leer los textos y a sus escritores, que

<sup>413</sup> París: Flammarion, 1979.

viniera a desvelar algo particular de la naturaleza de los hombres. Afirmar esto sería anular el trabajo de Kofman y olvidar que la tarea de interpretación es un juego entre una singularidad y una singularización, en este caso tomando como pista que seguir los indicios de cierta moción pulsional de Comte, a partir de la cual anudar y formar un lugar, una postura, un cierto estar en el mundo destinado a evitar la crisis, el riesgo de locura o de muerte que amenaza al filósofo positivista, apareciendo aquí cierta dimensión defensiva del síntoma y, por tanto, del devenir-mujer.

Además, este devenir implica a la vez retorno de algo como aparición de una forma o manera nueva: es el propio devenir de la pulsión. Lo que nos interesa para nuestro estudio particular sobre la filosofía de Kofman es encontrar aquellos lugares desde los cuales la autora, partiendo de cierto beneficio o economía pulsional para Comte, establece que *lo femenino* se perfila como aquello que no se regula —escapando a ello— desde la posición masculina, es decir, los movimientos y metas pulsionales. En cualquier caso, *un* «devenir-mujer» será siempre un singular que construye. Lo que propone nuestra filósofa es partir de este devenir, de estos movimientos para revelar (y rebelar-se frente a) esos lugares escondidos de la cultura —que se fundamentan ya sea en Dios o en la naturaleza para perpetuar su poder— que dan al nombre «mujer» su *origen* y su *final*, imponiendo, además, sus nombres propios: María, Eva, Magdalena, Judit; los cuales se pueden remitir a dos nombres generales: Virgen o puta.

#### 14.2. De la aberración

Kofman comienza su reflexión a partir de la afirmación de que la inestabilidad de Comte, que le amenaza y le persigue, le obliga a defenderse ante ella. Su obra es, precisamente, su particular construcción defensiva para sostenerse y no sufrir crisis nerviosas —a la manera en la que lo haría el delirio—. Esta particular creación casi delirante es construida y articulada en torno al concepto de «aberración», bajo el cual Kofman encuentra las señales de algo que fragmenta al sujeto-Comte, le divide, le hace devenir-otro, lo que resulta inconfesable e inasumible. Por ello, la autora ve en el sistema de Comte una «economía del delirio»<sup>414</sup>, donde tiene lugar el juego pulsional que permite al filósofo resolver su conflicto, intentar dar a luz la formación —solución— de compromiso que ponga armonía, equilibrio en el conflicto particular de Comte<sup>415</sup>.

De hecho, en su reflexión, Kofman no dejará de interrumpir su exposición con fragmentos de Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente<sup>416</sup>, apuntando que al igual que las Memorias de un enfermo nervioso<sup>417</sup> del doctor Schreber ayudaron, en su singularidad absoluta, al mismo a localizar su malestar y angustia así como a devenir-mujer, a Comte, sus textos, o sea, su ejercicio de escritura, le ayudaría a fijar —o construir— el delirio y anudar lo intolerable para hacerlo pasar por tolerable, mediante su sistema o construcción. Por consiguiente, no es que su filosofía sea delirante o sea producto del delirio, sino que ambos se entretejen

---

<sup>414</sup> Recordemos que para Freud el delirio paranoico es una caricatura de un sistema filosófico. Cf. Freud, «Tótem y tabú», *OC*, vol. XIII, Buenos Aires: Amorrortu, 1991. p. 78.

<sup>415</sup> Cf. *ib.*, p. 39.

<sup>416</sup> Sigmund Freud, *O. C.* Vol. XII, Buenos Aires: Amorrortu, 1991.

<sup>417</sup> Daniel Paul Schreber. Trad., y estudio de Ramón Alcalde. Prol. Luis Gusmán. Buenos Aires: Perfil, 1999.

mutuamente siendo uno índice del otro y al revés. En ambos, la tarea de regenerar a la humanidad será fundamental, leída por Kofman como la necesidad patológica que permitiría la redención del sujeto, en un acto altruista que exige su sacrificio, de tipo megalomaniaco, lo que da lugar a que el delirio persecutorio se transforme en delirio megalómano <sup>418</sup>. Para profundizar en el concepto de «aberración», comenzaremos explicitando que, además de ser entendida como ‘grave error’ o como ‘depravación, perversión, no lícito’, tiene tres acepciones, tanto en castellano como en francés, idioma de los textos de Comte y de Kofman, que nos permiten acercarnos a lo que Comte intenta recoger bajo este término.

#### 14.2.1. Modelo óptico

La primera de estas acepciones responde a un modelo óptico. Según leemos en la correspondiente entrada de «aberración» en el DRAE, se trata de la ‘imperfección de un sistema óptico que produce una imagen defectuosa’. Es decir, que se trata de una falsa o desviada percepción de lo que se da y de sus relaciones, porque hay algo que impide *ver con perfección*. Esta acepción que viene del campo de la óptica tiene en común la deformación en la imagen, su defecto causado por *algo* en el sistema óptico o perspectiva, con la psicología, con la metafísica y con la ideología política<sup>419</sup>; ámbitos que son calificados por Comte como pseudosaberes, distorsionadores de la realidad. Lo que no pasa el filtro del método científico, no es filosofía positiva y aparece como desvío del buen camino, de lo verdadero, de la naturaleza y de la moralidad, puesto que solo este método garantiza la posesión de la verdad de las cosas, y un conocimiento tal garantizaría las formas correctas de actuar, más tarde desarrollaremos este punto. Desde las ideas psicológicas, metafísicas o desde la perspectiva de la ideología política, se ve mal, se ve distorsionado, dado que se pierde el carácter inmediato y espontáneo de la observación y de la posterior descripción<sup>420</sup>, lo que conlleva que expliquen el mundo desde *falsos sistemas*, por ello:

Comte se esfuerza en redirigir, en corregir estas aberraciones, en nombre de la ciencia, [...] sustituyendo las bases ideológicas que reposan sobre la inutilidad de las palabras, por una base científica que representa fielmente la verdadera naturaleza del hombre y del animal<sup>421</sup>.

Trata de poner sus esfuerzos en sustituir lo ilusorio por lo real, la fantasía metafísica o psicologicista, por la descripción científica del mundo. Completar esta sustitución y educar en el rechazo de lo fantasioso y de lo imaginario, es decir, dejar al margen toda interpretación, literatura, poesía, arte, alejándolas todo lo posible del campo del conocimiento. Un esfuerzo tal está al servicio de eliminar la posibilidad de que retornen las visiones aberrantes, las alucinaciones —como las de los sueños o las de la locura—. En pro de la estabilidad del mundo hay que sustituir el suelo inseguro de las divagaciones y la charlatanería por el de las bases firmes que asienta la ciencia, y olvidar las discusiones irresolubles, ineficaces y aporéticas de estas pseudociencias. Disciplinas estériles que no

<sup>418</sup> Cf. *ib.*, p. 59.

<sup>419</sup> Cf. Auguste Comte. «45<sup>e</sup> Leçon», *Cours de philosophie positive*. Tomo III. París: Bachelier, 1838, pp. 777-778.

<sup>420</sup> Cf. Auguste Comte. «1<sup>er</sup> Leçon», *Cours de philosophie positive*. Tomo I. París: Bachelier, 1830, p. 9.

<sup>421</sup> «Comte s’efforce de *redresser*, de corriger ces aberrations, au nom de la science, [...] en substituant aux bases idéologiques qui reposent sur l’inanité des mots, une base scientifique qui représente fidèlement la vraie nature de l’homme et de l’animal», Sarah Kofman. *Aberrations*, p. 87.

supondrán un progreso para la humanidad, tampoco mayor claridad y discernimiento, sino confusión y oscuridad al no resolverse capaces de hallar causas reales —observables y descriptibles en Comte—. Tales disciplinas sumen a la humanidad en la repetición y reaparición de los fantasmas del pasado, vale decir, en estados anteriores, impropios de una etapa de madurez, científica, la última y definitiva. Por ello, Kofman dirá que para Comte «El ideólogo es un adolescente, un soñador, un loco, un alucinado, un literato, un “hablador”; se entrega a las divagaciones anárquicas no aptas para crear un consenso universal»<sup>422</sup>. Divagaciones o aberraciones, propias del pensamiento metafísico que hay que superar ya que, en la concepción propuesta por Comte, el hombre, el intelecto, el cerebro, entendido como aquel órgano del conocimiento, ha de ser un espejo que refleje *fielmente* correctamente y sin desvío la realidad. Por lo que, en este punto, a pesar de criticar a la metafísica y a las tradiciones intelectuales anteriores, tampoco marca un punto de vista novedoso o inédito. Al desplazar la fundamentación de las causas, que dejarán de ser metafísicas para ser científicas, sigue manteniendo la concepción tradicional del conocimiento como reflejo, como especulación. Por otro lado, hemos de señalar que este desvío, error o defecto en la imagen es necesario en el proceso evolutivo según Comte. En consecuencia, no hay que olvidar que el pensamiento metafísico no deja de ser un paso en la evolución. De esta forma, resulta que la aberración también es necesaria para el desarrollo de la humanidad, pues, gracias a su *corrección*, se supera una etapa más en el mismo, lo que nos lleva a la segunda acepción de «aberración».

#### 14.2.2. Modelo astronómico

En el *DRAE* también encontramos la siguiente definición de aberración: ‘Desvío aparente de la posición de los astros, debido a la combinación de la velocidad de la luz con la de los movimientos de la Tierra’. En este caso, encontramos algo nuevo, puesto que se trata, de un falso movimiento que nace de la percepción de un desvío que no se da efectivamente, sino que se debe a una ilusión creada, no ya solo por el ojo, sino por los movimientos terrestres y por la naturaleza de la luz. Otro rasgo que se pone de manifiesto es que implica que esta ilusión, desvío, falsedad, puede *corregirse* mediante un cálculo matemático. De hecho, Comte se entrega a esta tarea, mostrando que tras esta falsa percepción de desvío rige una ley matemática, que hace posible corregirla<sup>423</sup>. Si esto pudiera aplicarse a todo desvío-aberración, en el camino de la humanidad, el progreso no tendría otro destino más que la perfección.

#### 14.2.3. Modelo biológico

Si recurrimos de nuevo a nuestro diccionario encontramos lo siguiente: ‘Anomalía morfológica o fisiológica extremas’, significado que remite a aquello que rompe con la norma y no es habitual, lo que pone en cuestión la existencia de un equilibrio, de una ley natural que se cumpla para todos los casos. Estas anomalías son análogas a las anomalías o aberraciones intelectuales que ponen en peligro el equilibrio del hombre que se arriesga a ser desviado de su fin natural al ser envenenado por funciones fantásticas inventadas por

---

<sup>422</sup> «L'idéologue est un adolescent, un rêveur, un fou, un halluciné, un littérateur, un « parleur » ; il se livre à des divagations anarchiques inaptes à créer un consensus universel», *ib.*, p. 89.

<sup>423</sup> Con respecto al concepto «aberración» desde el estudio astronómico de Comte: «23<sup>e</sup> Leçon», *Cours de philosophie positive*. Tomo II, París: Bachelier, 1835, pp. 165-170.

los metafísicos. El desvío, al quebrar el orden natural, pone al descubierto lo frágil que es. En otro orden de ideas, si hablamos de norma, de lo habitual y de aberración, podemos hablar de jerarquía entre las cosas del mundo, sostenida en el criterio basado en el conocimiento de la naturaleza, establecido por el método científico. Jerarquía que funciona clasificando como más o menos aberrante según se acerque algo a lo que *debe* ser por naturaleza y se aleje de lo que no *debe* ser por naturaleza.

### 14.3. De la impotencia

Kofman comienza su reflexión siguiendo una primera pista en el texto-vida de Comte, a saber, el concepto de «aberración», tan cargado de fuerza que no puede pasar inadvertido para alguien que parte del método interpretativo del psicoanálisis. Bajo este significante, Kofman intuye que algo inconfesable e intolerable para el sujeto lo habita, retumbando un eco silencioso en él, como en una habitación vacía y siniestra donde siempre cabe la posibilidad de que aparezca algún fantasma. Kofman toma como síntoma de ello la impotencia o la incapacidad de Comte, manifiesta en su estilo, áspero y poco seductor, lo que nuestra autora lee como un esfuerzo evidente por no procurar placer —es decir, prima de seducción<sup>424</sup>— al lector que se enfrenta a sus textos. Esta podría ser una característica más o menos irrelevante, cosa que cambia si consideramos que en este hacer particular, que implica ser áspero con el lector, hay algo inconfesable de lo pulsional, del goce que atraviesa a Comte que se pondría en riesgo si escribiera de manera distinta. Nuestra filósofa supone la inconfesabilidad del asunto, es decir, su intolerancia, por la fuerza con la que Comte reviste su estilo, por la manera y el esfuerzo que pone en enmascarar y disimular —con aspereza, con un estilo *muy viril*, como veremos, su impotencia para procurar placer en el otro y para mostrarse, a la vez, receptivo a la interpretación del lector, a un diálogo con él.

Este característico escribir áspero de Comte está ligado a su objetivo, localizado en encontrar y garantizar la verdad, lo que implica erradicar la seducción de la belleza, lo que supone eliminar la finta literaria, poética, de estilo. La verdad —ya que Comte considera que es lo que interesa a la humanidad para progresar— ha de exhibirse sin velos, sin artimañas de estilo. De lo contrario se pone en riesgo esta meta pura, puesto que la belleza de los velos, de las fintas y los ornamentos en la escritura, desvirtúan la capacidad de acceder y de mostrar la verdad. Escribir bellamente es escribir de manera seductora. Pero si se requiere de esta belleza es porque no se muestra la verdad —conveniente y amable por sí misma—, entrando en el campo de la charlatanería y de las fantasías, donde Comte sitúa no solo la poesía o la literatura, sino también la retórica y la metafísica. Ámbitos que recogen las imaginaciones de los charlatanes, de aquellos que no quieren exhibir la verdad y la velan con fantasías e imágenes, sin describir el mundo.

Sin embargo, esta descripción aséptica del mundo que propone Comte, por mucho que trate de escapar del estilo, conforma un estilo *propio*, el de Comte, que desprecia la forma en pro del contenido y que privilegia la descripción frente a la expresión. Tanto esta pretensión de escapar a cierto estilo como la de proponer un estilo áspero, descriptivo y aséptico es ya una manera de hacer que deja entrever, en su despliegue, algo que Kofman

---

<sup>424</sup> *Supra*, p. 260. *Infra*, pp. 541-543.

llamará «impotencia didáctica» que, precisamente, alude a la incapacidad de comunicar de Comte. En su desprecio por dar placer al lector, por la belleza y por la seducción, evita el peligro que entraña caer en un estilo que no garantice la verdad y la pulcritud en la exposición. Se trata, por tanto, de:

Adoptar el estilo menos seductor, el menos «puta», el menos femenino, si por estilo femenino entendemos, como lo hace Comte reflexionando sobre las bellas artes, un estilo de carácter amable, gracioso, atractivo. El estilo exhibe como un escudo o un fetiche la virilidad de Comte y esta exhibición tiene el valor de denegación; igualmente, la distinción de dos vías netamente separadas: la vía masculina, científica, vía de la razón y la vía femenina, la del corazón, es denegación de la bisexualidad, e incluso de la homosexualidad<sup>425</sup>.

Dicho esto, ¿acaso el «devenir-mujer» implica impotencia? Kofman se esfuerza en mostrar lo contrario. La impotencia es el fruto de una lucha por mantener a raya el movimiento que es el «devenir-mujer». Entonces, ¿procurar placer al lector, la seducción, los devaneos literarios o poéticos —y metafísicos y poéticos— son expresión de lo femenino? Pues, si posamos la mirada en nuestra tradición, la seducción habita en el terreno de «lo femenino». Además, una de sus connotaciones es estar abierto al otro, a su acercamiento, suponiendo una invitación, pues quien seduce se coloca en un lugar en el que se expone y se ofrece. En consecuencia, juega una posición relativa de poder, pues se somete al otro en tanto que este entre o no en el juego de seducción. Al mismo tiempo, esto permite que se sitúe en una posición donde es susceptible de ser interrogado, perdiendo la salvaguarda de una posición inexpugnable. Por otro lado, la posición femenina, achacada a la mujer, se ofrece como aquella sumisa frente al fuerte, al viril, o sea, al que tiene la fuerza y el conocimiento, la razón, el dominio, garantizado por la pulcritud y pureza de su método. Así, solo puede, según el modelo de mujer que perfila Comte —no olvidemos que este es el contexto de la reflexión en este punto del desarrollo—, ofrecer sus mieles, su dulzura, cuidado y amabilidad a cambio —ya que no tiene fuerza, tiene seducción—. Desde esta primera aproximación, empezamos a ver que las razones del análisis de Kofman no tienen que ver tanto con la filosofía de Comte, como con la defensa que ella supone, dibujándola como un escudo apotropaico que se alza frente al peligro de algo que acosa y persigue al autor.

#### 14.4. De la impenetrabilidad

La importancia del estilo reside en que en él se manifiesta la voluntad que hay detrás, ante lo cual, la tesis de Kofman, en sus palabras es:

Exhibiendo su mal estilo, tal como Medusa, ¿no buscaría defender el acceso a su sistema como si estuviera disimulando un secreto más vergonzoso? ¿Y si el estilo le sirve de escudo apotropaico, que, exhibiéndolo, no exhibe una defensa distinta?

[...]

Mi hipótesis: la «mala expresión» es el precio que debe pagar por haber querido *concebir*. Haber querido disfrutar un goce prohibido, como una mujer<sup>426</sup>.

---

<sup>425</sup> «Adopter le style le moins séduisant, le moins « putain », le moins féminin, si par style féminin on entend, comme le fait Comte réfléchissant sur les beaux-arts, un style au caractère aimable, gracieux, attrayant. Le style exhibe tel un bouclier ou un fétiche la virilité de Comte et cette exhibition a valeur de dénégation ; de même la distinction de deux voies nettement clivées, *la voie masculine*, scientifique, voie de la raison et la *voie féminine*, celle du cœur, est dénégation de la bisexualité, voire de l'homosexualité», Sarah Kofman. *Aberrations*, pp. 30-31.

<sup>426</sup> «En exhibant, telle une Méduse, un mauvais style, ne chercherait-il pas à défendre l'accès de son



El estilo es indicador de la voluntad que hay detrás, supone todo un despliegue de manifestaciones de las fuerzas que lo comandan. Por ello, Comte *concibe, da a luz*, al positivismo, puesto que «crear una obra, dar a luz un sistema es parir, es devenir mujer y madre»<sup>427</sup>. Que Kofman hable de mujer y madre, separando y uniendo a la vez ambas figuras, implica entender que «madre» es quien da a luz —así como quien da luz— quien está en relación con la concepción, es decir, con albergar algo dentro de sí, gestándolo y formándolo. La figura de la mujer aparece aquí con una fuerza inusitada, como la imagen de la posibilidad de albergue, como fuerza de creación desde un lugar distinto al proporcionado por el hombre, atravesado por una manera distinta y prohibida por no ser susceptible de legalización. He aquí la transgresión que persigue al Comte de Kofman: en este devenir singular —del que es señal el conflicto de Comte— se revela la anomalía, la aberración. Su virilidad, su «estilo sin estilo», como lo describirá nuestra autora, revela que es una defensa, como su sistema filosófico, funcionando aquí a la manera en la que lo hace el delirio del psicótico. Comte, queriendo traer su particular regalo a los hombres, se coloca como el Mesías, hijo y padre legislador de la humanidad, a fin de lograr ocultar bajo esta máscara que será madre. En este sentido escribe Kofman:

Se ofrece como un nuevo Mesías portador de un nuevo Evangelio para dar nacimiento a una humanidad nueva. Comte no es el padre del positivismo, sino su madre; no reivindica la paternidad, pues se da como un órgano de la historia del espíritu humano que desarrolla solo los gérmenes que ya preexistían allí<sup>428</sup>.

Por «gérmenes» nos remitimos aquí a sus resonancias en botánica como embrión de una planta, a partir del cual brotará; no al sentido de ‘organismo patógeno’. Ser el Mesías y convertirse en el órgano de la humanidad, gestando y haciendo germinar lo que ya estaba en ella, lo que entraña ser hijo y padre, pero también madre en tanto que órgano gestante, en cuanto útero. Su regalo a los hombres se cifra en su deseo de *regenerar* la humanidad —o sea, dar nuevos hijos—, fundar una educación que permita su progreso a partir de los gérmenes surgidos a partir de las semillas puestas en él<sup>429</sup>, fruto del desarrollo y avance de la humanidad. Regenerar y salvar son objetivos que luchan contra la desviación, en otras palabras, contra la aberración y la depravación teórica. También práctica, dado que, a partir de sus posiciones teóricas, todo aquello que no se pueda reducir al orden natural quedará excluido como degeneración. Por tanto, a la hora de instaurar un sistema filosófico pretendidamente científico-positivista, se establecen unos valores y, por ello mismo, una moral que regulará las *tendencias* de hombres y mujeres, pudiendo construir jerarquías de ellas y arroja luz sobre el camino correcto que se ha de seguir. Para ello, el criterio validador será su *lectura* de «lo natural».

---

système comme s'il s'y dissimulait un secret plus ou moins honteux ? Et si le style lui sert d'*apotropaïon*, en l'exhibant, n'exhibe-t-il pas une tout autre défense ?

[...]

Mon hypothèse : la « mauvaise expression » est le prix qu'il doit payer pour avoir voulu *concevoir*. Avoir voulu jouir d'une jouissance interdite, comme une femme», *ib.*, pp. 14-15.

<sup>427</sup> «créer une œuvre, mettre au jour un système, c'est *accoucher*, c'est devenir femme et mère». *Ib.*, p. 16.

<sup>428</sup> «il se donne lui-même comme un Nouveau Messie porteur d'un nouvel Evangile devant donner naissance à une humanité nouvelle. Comte est non le père du positivisme mais sa mère ; il n'en revendique pas la paternité, il se donne comme un organe de l'histoire de l'esprit humain qui développe seulement des germes toujours déjà préexistants», *id.*

<sup>429</sup> Para este matiz, de nuevo, remitimos al sentido botánico pues es el embrión de la semilla.

Refiriéndose a los «gérmenes» Kofman apunta a la concepción y a la fecundación de otros padres, a través de sus *spermata* (σπερματα), de sus semillas, que a lo largo de la historia han ido desplegándose hasta fecundar a alguien fértil, o sea, susceptible de germinar esas semillas. Este detalle coloca a Comte, el mesías y refundador de la humanidad, en el lugar de la madre fecundada, eso sí, por múltiples padres: aquellos a los que profesa admiración por haber logrado dejar su semilla en la evolución de la humanidad. Este sentimiento también irá acompañado de odio, dado que le fecundan y no es suya toda la autoría del logro de cambiar el estado de la humanidad. Ser fecundado por los otros padres, otros grandes hombres (nombres) de la historia, conlleva ver frustrada la pretensión de que su sistema no esté bajo el influjo de nadie, y el intento de detener toda influencia, precisamente, porque pondría en riesgo su secreto: ser fecundado por otros implica una posición femenina de pasividad y de receptividad, en Comte. Padres que, por otra parte, reflejan, en su otra cara alejada de la admiración, la aparición de cierto fantasma persecutor que desvirtúa la tarea de Comte. Esta influencia persecutoria gana especial relevancia con respecto al peligro que corre la originalidad completa de sus ideas, su autoría y su nombre propio, con el que firma sus escritos, con lo que peligra la fantasía omnipotente de ser su padre. Estar bajo esta *influencia* restaría peso, fuerza, *virilidad* a su obra y al tiempo madurez, pues no sería más que un niño o una mujer ante los padres, los que saben y le enseñan. Para Kofman, este interés que roza lo patológico por repetitivo, es señal del intento de lograr una concepción inmaculada, pulcra, sin tacha alguna, en la que sea, a la vez, padre y madre, a fin de poder firmar los propios textos con su nombre o, en otras palabras, asegurándose de que el hijo sea suyo con todas las garantías. Asegurar su máscara de virilidad, su posición aséptica, áspera y neutral —alejada de todo tipo de velos o desvíos estilísticos— le garantiza la *cobertura de la madurez intelectual*, a la par que le permite ocultar la ambivalencia de su posición, que le permitiría ser fecundado, ser niño y mujer a la vez que hombre.

Asegurar la originalidad de sus obras y, por ende, su autoría, le protege, por tanto, frente la pérdida de su propia identidad, de su yo, al evitar que se diluya en una cadena de nombres. Ante esto, Kofman resalta que a la vez que reclama con ahínco la paternidad sobre sus obras, se desposee de ella, porque es el regalo a los hombres, *su* regalo a los hombres. Se trata, entonces, de un dar incondicionado, altruista, que le permite aceptar el carácter femenino y maternal de su tarea: concebir. Comte es alentado por la noble tarea de regenerar la humanidad y, en última instancia, por dar a luz una nueva humanidad altruista, más justa, más sabia, educada de tal modo que sea inmaculada, sin tacha ni posibilidad de mutación aberrante. El altruismo, al igual que el regalar algo a alguien, en un primer momento parecería ser una forma de lo desinteresado, pero, esta sería una postura ingenua y difícil de sostener en una reflexión que como trasfondo no deja de girar la mirada a los textos de Nietzsche y Freud. Pues bien, pese a que en un primer momento parecería que la pérdida, en la renuncia de su propiedad, no tuviera contraprestación alguna, encontramos una ganancia a nivel inconsciente, fijada en el beneficio pulsional narcisista que destaca nuestra autora en la elección de Comte, porque se presenta como redentor, como Mesías, en quien late el corazón palpitante de la mujer que es el órgano de la Historia. Se trataría de un comportamiento similar al de Schreber, que sentía que Dios quería fecundarle para dar lugar a una nueva raza de seres humanos mejorados con espíritu «schreberiano», tarea solo posible de tolerar y soportar cuando Schreber logra cambiar su posición y acepta colocarse

como mujer que desea ser fecundada<sup>430</sup>. Por ello, Kofman, yendo más lejos, lee dos intenciones: por un lado, una marcada por la necesidad de convertirse en madre-prostituta, fecundada por muchos y, por otro, por la necesidad de convertirse en una virgen inmaculada, resultando que:

[...] el sistema filosófico como tal, no soluciona todos los conflictos, pues, procede de las persecuciones por la vía de la denegación y de la reivindicación viril. No autoriza una reconciliación abierta con la feminidad<sup>431</sup>.

Ya hemos visto las metáforas del parto o del alumbramiento, como figuración de la creación, tome la forma que tome, en otros lugares de la filosofía. Sirva como ejemplo las reflexiones que giran en torno al proceso mayéutico socrático, que vincula el alumbramiento con la actitud filosófica. De hecho, Kofman, nos recuerda que la vinculación de Sócrates con la mayéutica o la asistencia al parto no es meramente teórica, sino que está marcada por su madre, Fenáneta, matrona de profesión, que sabía *hacer nacer*, por lo que cumplía un papel esencial ayudando a las madres a traer a sus hijos al mundo. Sin embargo, a pesar de que se trata de una analogía bastante obvia al partir en ambos casos del «dar a luz» en ambos terrenos, Kofman señala que, por una parte:

[...] todos los términos del parto físico valen para el parto espiritual, como Sócrates se esfuerza por verificar. Y, sin embargo, el parto filosófico ha sido declarado superior al parto del organismo, pues concierne a las almas y no al cuerpo, concierne a los hombres y no a las mujeres<sup>432</sup>.

Según parece, entonces, pese al establecimiento de la analogía que podría dar lugar a cierta equivalencia —tanto vale el parto intelectual como el parto físico—, esta no se produce. Luego, la analogía no compara entre estos dos partos para darles el mismo valor, sino que, muy al contrario, su uso es estratégico, al servicio de enaltecer uno frente al otro, tomando del físico su imagen, su símbolo, su fuerza para llevarla a otro campo, lo que inspira a nuestra filósofa para afirmar que parece que «Solo un hombre puede verdaderamente concebir y procrear. Solo un hombre es verdaderamente una mujer»<sup>433</sup>. La diferencia que permite este desequilibrio o desnivel —jerarquía— se fija en relación con el cuerpo —con el sudor, la sangre, la vida y la muerte, y como no, con el sexo—.

En cualquier caso, Comte, no distingue entre cuerpo y alma, por lo que no se mantiene, en su caso, el privilegio de aquella actividad que no tiene nada que ver con el cuerpo, frente a otra que solo tenga que ver con él. El ser humano será un órgano corporal de la historia, del desarrollo; cuya función es de observación y deducción; cuya mirada ha de ser el reflejo descriptivo de lo que acaece, que se constituye, de esta manera, como un instrumento para el desarrollo, para el despliegue del progreso. Esto supone, por otro lado, que sea más pasiva que activa, pues recibe impactos del exterior y los interpreta, pero en un primer momento es pasiva. No obstante, aunque no establezca una diferencia entre cuerpo

<sup>430</sup> Para el desplazamiento en el delirio bajo la lectura de Freud, cf. «Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente». O. C. Vol. XII, pp. 51-54.

<sup>431</sup> «Le système philosophique comme tel ne résout pas tous les conflits car il défend contre les persécutions par la voie de la dénégation et de la revendication virile. Il n'autorise pas une réconciliation ouverte avec la féminité», Sarah Kofman. *Aberrations*, p. 27.

<sup>432</sup> «tous les termes de l'accouchement physique valent pour l'accouchement spirituel, Socrate s'efforce de le vérifier. Et pourtant l'accouchement philosophique est déclaré supérieur à l'accouchement des corps, car il concerne les âmes et non les corps, les hommes et non les femmes», *ib.*, p. 27.

<sup>433</sup> «Seul un homme peut véritablement concevoir et enfanter. Seul un homme est véritablement une femme», *ib.*, p. 90.

y alma, sí la establece con respecto a la diferencia entre los cuerpos, entendiéndolos como o bien masculinos o bien femeninos.

#### 14.5. De la aberración como inteligencia de la mujer

Caroline Massin, la esposa de Comte, aparece en la reflexión de Kofman como el síntoma decisivo para emprender su trabajo acerca del concepto de aberración en Comte, pues, desde la figura de su esposa, Caroline, tal y como nos la describe Comte en sus cartas, encontramos el claro exponente de la *aberración*, ya que la organización anómala de esta mujer, le hace ostentar un «tipo antifemenino». Es más hombre que mujer —es más viril que el propio Comte— al menos este es el sentimiento que se desprende del Comte de Kofman. Es decir, encontramos una mujer amenazadora, que tiene más fuerza y pretende estar por encima de él. Según nuestra autora, lo desquiciante no es tanto esta fuerza como la ambivalencia en la figura de Caroline, o sea, no es que fuera un hombre o como un hombre, es que lo era siendo una mujer. En esta ambivalencia reside lo intolerable de la aberración, pues revelaría la de Comte —y con ello, la de todo sistema, concepto, idea o sentimiento—. Uno de los rasgos «antifemeninos» con los que Comte describe a la que fuera su esposa, con cierto desprecio y decepción, se fija en su falta de ternura. La ternura es uno de los encantos más dulces y deseables de las muchachas y esposas, del que ya se encarga de proveer la educación, para el «correcto desarrollo» de las doncellas. El secreto aquí es que Caroline no era ninguna doncella<sup>434</sup> y que Comte lo sabía cuando decide casarse con ella —en el apéndice a su testamento confiesa que fue por compasión, en un intento de rectificar, corregir la aberración—. Lo extraño para Kofman es que cuando no resultó un problema para casarse, sino el aliciente, se termina convirtiendo en el alegato y defensa de su separación y posterior divorcio, edificados sobre la perversión de Caroline, de tipo antifemenino:

¡Demasiado inteligente esta Caroline para ser verdaderamente una mujer! Se habrá aprovechado del desarrollo «anormal» de su espíritu para invertir «revolucionariamente» la jerarquía natural, invertir las posiciones naturales, el orden natural de dominación, para tomar la posición del hombre, ocupar el lugar más alto. Su aberración sexual habrá consistido en querer ocupar en el «hogar» la posición de mando<sup>435</sup>.

Según esto, ser inteligente es no querer ser una mujer, no querer serlo al menos cuando «ser mujer» implica sumisión, supeditando su fuerza a la de otro. Massin es una mujer demasiado inteligente como para no querer subvertir el orden supuesto como natural, creando su particular vía «anormal», esto es, «antinatural», al ser una mujer que no quiere

---

<sup>434</sup> Comte se encargará de asegurarlo en segundo apéndice de su testamento, en el que le acusará de haber ejercido la prostitución, de la cual quiso apartarla, aunque durante su matrimonio, él sostiene que siguió ejerciéndola: «deuxième addition», *Testament d'Auguste Comte*. 2ª ed. París: Fonds typographique de l'Exécution testamentaire d'Auguste Comte, 1896, pp. 31-32. Disponible en línea a través de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid y a través del siguiente enlace:

<https://archive.org/details/testamentdaugustoomt/page/n11>

En cualquier caso, referenciamos el estudio de Mary Pickering. «Introduction», *Correspondance inédite* (1831-1851). París: L'Harmattan, 2006; y, también de la misma autora: *Auguste Comte, An Intellectual Biography*. Vol. III. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 47-48 y p. 479. En ambas referencias se pone en duda la acusación sobre el pasado de Massin, surgiendo como resultado de la propia incapacidad de Comte para soportar el no sometimiento de su mujer.

<sup>435</sup> «Trop intelligente cette Caroline pour être vraiment une femme ! Du développement « anormal » de son esprit, elle aura seulement profité pour renverser « révolutionnairement » la hiérarchie naturelle, renverser les positions naturelles, l'ordre naturel de domination, pour prendre la position de l'homme, occuper la première place. Son aberration sexuelle aura consisté à vouloir occuper dans le « ménage » la position de commandement», Sarah Kofman. *Aberrations*, p. 31.

tomar la posición en la que la coloca el hombre, sino su propio lugar, tomado por sí misma. Lo «antifemenino» que Comte coloca en Massin revela otra cara a través de la mirada de Kofman, pues, en virtud del proceso de victimización de Comte y de culpabilización de Massin, se exhibe su particular aberración e impide la amenaza que le persigue, a saber, el que termine por exhibirse su propio secreto —deseo—: su devenir-mujer. Por esto mismo, para poder construir su defensa disfrazada de reivindicación de la hombría como reivindicación de su lugar en tanto que hombre, alza contra ella su sistema, lo que implica dejar fuera de lo correcto, del progreso, de lo bueno todo aquello que supone la señora Massin. Querer ocupar el lugar del hombre, oculta, desde la interpretación que ofrece Kofman, el beneplácito que supuso en un primer momento la inversión o perversión de roles que le proporcionaba Massin. Hasta que su tipo «antifemenino» resulta amenazador ante el riesgo de delatar el goce particular e insoportable del filósofo. Por ello, cuando Massin amenaza con subvertir o alterar el orden establecido, trayendo los ecos de la revolución, de la inversión de las posiciones; Comte solo tiene una opción, la de poner todos sus esfuerzos en perpetuar las *posturas* tradicionales dentro de la casa, posiciones que garanticen la exclusión y la represión de otra fuerza que no sea la del hombre. Para lograrlo, fundamenta su defensa —que Kofman hace nacer de la propia escisión de Comte, de sus entrañas y de su deseo— en la razón y en la ciencia, *dando a luz* un sistema. Así, hace uso y exhibición de su virilidad —como escudo—, para cubrir(se) apotropaicamente de lo debilitador, de la pérdida de fuerza debida a las malas influencias, evitando caer en posiciones injustas, ilegítimas. La necesidad del sistema brilla al considerar que, para poder evitar tales riesgos, los elementos y órganos del mundo han de estar en su sitio correcto, han de cumplir con su función natural, para que nada *se descarrile* o se salga de su camino. Esto conlleva que hay un sitio para cada cosa y órgano según la propia naturaleza de cada ente, por lo que Comte se esforzará en mostrar que la investigación y el método de conocimiento ha de estar enfocado a conocerlo, a hallarlo, para que todo se mantenga en su lugar natural, sin posibilidad de cambio, puesto que si es el correcto, el bueno y el apropiado, no cabe, en pos del progreso y de la humanidad, salirse de su camino, de su función, de su tarea natural. Teniendo esto en consideración, Kofman afirmará que «El sistema coloca a las mujeres y a su mujer en su lugar adecuado»<sup>436</sup>. Por lo que nuestra autora sospecha de un uso no tan legítimo, ni filantrópico de la ciencia y del tono científico, al servicio de asegurar la particular tarea de Comte, por la autoridad que le confiere.

Sin embargo, en la vida de Comte aparecerá otra mujer decisiva, Clotilde de Vaux. Ella, al contrario de la señora Massin, representa aquellos valores y actitudes *propios de una mujer*, como la ternura, candidez, escucha paciente, consciente de su posición frente a Comte. Rasgos de una mujer que volvían a Comte un hombre de bien, alejado de las aventuras de su esposa, asediado por fantasmas que no le permitían un momento de sosiego, y que, además, mantenían su secreto oculto, sin ponerlo en riesgo. Kofman sostiene todo esto puesto que no ponía al descubierto el goce de la ambivalencia de Comte, en su devenir-mujer, debido a que, como veremos, viene posibilitado por la muerte de Clotilde de Vaux, a través de la *incorporación melancólica* que lleva acabo Comte del objeto amado, en la que

---

<sup>436</sup> «Le système remet les femmes et sa femme à leur juste place», *ib.*, p. 35.

se establece cierta conexión por identificación, que le permite situarse en posición femenina, sin culpabilidad, ni temor persecutor<sup>437</sup>.

#### 14.6. De la pulcritud

La pretensión de Comte es presentar algo aséptico, que se separe de los gustos y de las opiniones, de los estilos, de lo subjetivo, de cuestiones estéticas o morales, lo que da lugar a una ciencia que pretende ser neutra en todos los sentidos, también en el sexual, ante lo que Kofman sostiene que:

[...] un discurso filosófico no puede ser sexualmente neutro, tampoco *políticamente* neutro. Posición sexual y posición política son inseparables y la voluntad de un «mal» estilo, estilo masculino, científico, comunica con la voluntad de una cierta política hacia la cual tiende todo el sistema teórico<sup>438</sup>.

Comte no presenta un compromiso intelectual exento de lo político, de lo sexual ni de lo moral, todo ello dirigido a mantener el orden, para evitar la anarquía, la revolución la inversión de las posiciones, es decir, cambio, crisis que vendría propiciada por la anomalía y la subversión. Lo sorprendente es que a esta serie de aberraciones como son la revolución, la inversión, la degradación, la perversión; se le suma la metafísica también como aberración, por revolucionaria, por anarquista, puesto que ofrece un lugar que viene a romper el orden natural entre la humanidad y el mundo, al proponer «naturalezas» que no se corresponden con las verdaderas —el método positivista ya se encarga de asegurar que *las suyas* sí lo sean—, producto de generalizaciones, especulaciones y charlatanerías, por ello:

[...] la metafísica es un tipo de pensamiento *aberrante*, incluso allí donde en una edad determinada del desarrollo del espíritu fuera normal. Es aberrante porque invierte las posiciones jerárquicas naturales, pues instaure un orden que, de orden, solo tiene el nombre, y que oscila entre los dos únicos órdenes verdaderos, el teológico y el positivista; es aberrante porque supone amenaza de riesgo permanente de anarquía y desorden<sup>439</sup>.

Es curioso porque lo que se ha pretendido con la metafísica, si es que existe algo así y no las reflexiones metafísicas de cada uno de los autores que se hallan en nuestras estanterías y bibliotecas, supone fundar, garantizar el mundo y sus cosas. Explicar sus relaciones, las nuestras con él, entre nosotros y con nosotros en tanto que sujetos. Pero Comte, para mantener el orden establecido (perpetuado por la metafísica, pues, aunque ella sea tachada de aberración y las causas que establece sean fantasiosas, los derivados de su pensamiento apuntarían a algo verdadero), ha de dar con una garantía absoluta y escapar a la aberración por medio del conocimiento estricto, pulcro y escrupuloso del mundo, que le permita construir un sistema que le dé la razón para siempre, a fin de garantizar el orden

---

<sup>437</sup> Cf. *ib.*, p. 33.

<sup>438</sup> «Un discours philosophique ne saurait être sexuellement neutre, pas plus qu'il ne saurait être *politiquement* neutre. Position sexuelle et position politique sont inséparables et la volonté d'un « mauvais » style, style masculin, scientifique, communique avec la volonté d'une certaine politique à laquelle tend tout le système théorique», *ib.*, p. 42.

<sup>439</sup> «La métaphysique est une façon de pensée *aberrante* même si à un âge déterminé du développement de l'esprit cette façon de pensée était *normale*. Elle est aberrante parce qu'elle renverse les positions hiérarchiques naturelles, instaure un ordre qui n'a ordre que le nom, qui oscille entre les deux seuls ordres véritables, le théologique et le positiviste, menaçant d'un risque permanent d'anarchie et de désordre», *ib.*, pp. 42-43.

establecido, masculino, contra las mujeres, contra su esposa y que lo defienda de su devenir-mujer<sup>440</sup>.

El sistema positivista, a través de la ley de los tres estados<sup>441</sup>, le permite ser el *regenerado*, traer su regalo a los hombres, con una nueva educación que aleje las fantasmagorías para mantener el conocimiento lejos de la metafísica y la poesía, con el fin de alcanzar un estado (y Estado) *definitivo*, gracias al positivismo. La ley de los tres estados, según la califica Kofman, es más normativa que descriptiva, o sea, más moral en sentido nietzscheano, en contra de lo que pretendería reconocer su autor. La ciencia y la norma han de ser uno, puesto que la primera lograría mostrar el modo *real* de las cosas, lo que permitiría marcar el modo de actuar con respecto a la *legalidad* del mundo. La ciencia, en el sistema desarrollado por Comte, aparece en el último estado, de virilidad completa, de madurez o acabamiento, alejado de las aberraciones y desvíos que suponen trabas para el progreso. Si tomamos esto al pie de la letra, que es lo que hace Kofman, para evitar especulaciones metafísicas o psicologicistas, con esta ciencia-norma se decreta que la mujer, por *naturaleza*, no puede lograr entrar en otro estado que no sea el de inmadurez, el acientífico o, al menos, no formará parte de una «normalidad positivista»<sup>442</sup>, puesto que llegar a la «virilidad», al estado de madurez sería caer en tipos «antifemeninos».

#### 14.7. De los fantasmas y de las moradas

Al hacer tambalear todo un sistema de leyes y creencias, la metafísica, permite que entre los escombros asomen fantasmas. Para Comte, los suyos propios, y, según Kofman, es aquí donde reside el efecto siniestro que tiene la metafísica en el filósofo, puesto que está, para él, íntimamente ligada a lo aberrante, a lo que lleva al desorden, a la falta de garantías, a perder todo suelo firme:

¿No ha pretendido siempre la metafísica asegurar los *fundamentos* de su casa, encontrar al menos un punto que fuera fijo y seguro? ¿No ha querido disipar en nombre de la razón todos los fantasmas, aberraciones, fantasías de la imaginación, esta «loca del hogar», no ha querido siempre ser la señora en su casa?<sup>443</sup>.

Pues la metafísica le produce a Comte un efecto siniestro, ya que en su particular exhibición muestra que no hay un asidero suficiente para sus teorías, para sus apuestas y,

<sup>440</sup> Cf. *ib.*, p. 43.

<sup>441</sup> Brevemente, Comte distingue tres estados teóricos en la evolución de la humanidad. El estado teológico, el metafísico y el científico. El primero de ellos se caracteriza por ser el estado de la ficción, en el que se desarrolla un pensamiento sobrenatural, animista. Las causas naturales son contempladas como poderes divinos, sobrenaturales. El segundo estadio se rige por un pensamiento abstracto, en el cual desaparece la creencia de un dios en concreto o una fuerza divina. Las causas naturales seguirán explicándose a través de fuerzas sobrenaturales, pero no como expresión de lo sagrado o lo divino. Por último, encontramos el estado positivo, que se conduce por el método científico, que permitirá discernir las causas verdaderas naturales a partir de la observación y del estudio metódico de los datos recogidos, lo cual garantiza la verdad. Cf. Auguste Comte. «Ley de la evolución intelectual de la humanidad o ley de los tres estados», *Discurso sobre el espíritu positivo*, versión y prólogo de Julián Marías. Madrid: Alianza, 1988. También del mismo autor, «1<sup>er</sup> Leçon». *Cours de philosophie positive*. Tomo I, pp. 7 y ss.

<sup>442</sup> Cf. Sarah Kofman. *Aberrations*, p. 82.

<sup>443</sup> «La métaphysique n'a-t-elle pas toujours prétendu assurer les *fondements* de sa demeure, trouver au moins un point qui fût fixe et assuré ? N'a-t-elle pas toujours voulu dissiper au nom de la raison tous les fantômes, aberrations, fantasmes de l'imagination, cette « folle du logis », n'a-t-elle pas toujours voulu être maîtresse dans sa maison ? », *ib.*, p. 76.

en consecuencia, no hace desaparecer la tensión de la ambivalencia. Esta ambivalencia, que Kofman vincula con la ambivalencia sexual hacia el objeto de amor, trae al presente algo que se pensaba superado. Después de dejar atrás esta ambivalencia, la duda, y adoptar una posición definitiva, la metafísica viene a mostrar, que tal vez, no sea el suelo firme sobre el que levantar un sistema que no permita el retorno de lo que quedó reprimido de la ambivalencia. Es aquí donde Kofman fija otra de las causas que llevan a Comte a construir un sistema que le permita impedir la emergencia de la ambivalencia, para mantener fuera de la conciencia, la aberración en tanto que posibilidad de diferencia, y lograr una seguridad infantil. Ya no puede regresar a edades anteriores a la viril, a la madura, a ser un *hombre* de bien: no puede renunciar a eso, puesto que supondría la pérdida de identidad, de su yo en la confusión. Kofman apoyará su lectura en un narcisismo infantil no superado. Desde ahí lee la insistencia de Comte, tan persecutoria como sus ideas, que le lleva a poner al hombre en la cúspide, como intento de curar sus heridas narcisistas, en un esfuerzo por suturar su agujero particular. Porque poner al hombre en el primer lugar implica asegurarle en un suelo firme, cortado a su medida. Con ello se protege de cualquier alteración de la jerarquía que instaura. De esta forma, al anular la posibilidad de la emergencia de otro, nada pondrá en riesgo el sistema, nada pondrá en marcha el desequilibrio, la injusticia (para Comte) o, dicho en otras palabras, la aberración. Por esta razón, Kofman ve aquí, de nuevo, algo que proviene más bien del propio sujeto-Comte que, de la legalidad del mundo; que deriva de una moción pulsional y pasional, encubierta con la pretensión salvadora y regeneradora de la humanidad.

Seguir el modelo natural, positivista, permitiría a Comte en particular y a la sociedad en general, garantizar la estabilidad y la permanencia, al tomar como referencia lo natural. El conocimiento definitivo —y definitorio— daría lugar al descubrimiento e instauración de los *patrones* y de las *costumbres naturales*. Así, si los hombres viven de acuerdo con estas, llegarían a vivir *naturalmente* en armonía y las mujeres también, subordinadas al hombre, destinadas a completarle:

Comte no se ha quedado corto en razones para cargar contra su mujer, para salvaguardar el nombre del positivismo y del orden natural, un orden falocrático que consagra y legitima la dominación «natural» del hombre sobre la mujer, que se vuelve responsable, en último análisis de la locura del hombre, cuando ella busca, utópicamente y por no se sabe qué aberración, anomalía, perversión de su naturaleza, salir de esa posición natural de dependencia y de sumisión<sup>444</sup>.

En las coordenadas que plantea Kofman en su texto *Aberraciones*, el proyecto de Comte, su singular regalo a los hombres es darles la casa más segura de todas: aquella donde lo *Unheimliche* no se puede presentar, donde no hay regresión posible porque los estados anteriores han quedado superados y evitados mediante la misma superación: no hay posibilidad de retorno en el progreso positivista. Es curioso que otras interpretaciones como la psicoanalítica pretendan, justamente, hacer de lo *Unheimliche* un punto gravitacional de la interpretación, dado que arroja al hombre fuera de su seguridad. Su morar mismo se convertirá en inhóspito: su cuerpo, su voz, su historia personal, sus decisiones no le

---

<sup>444</sup> «Comte n'est jamais à court de raisons pour avoir raison contre sa femme, pour sauvegarder au nom du positivisme et de l'ordre naturel, un ordre phalocratique qui consacre et légitime la domination « naturelle » de l'homme sur la femme rendue responsable en dernière analyse de la folie de l'homme quand elle cherche utopiquement et par on ne sait quelle aberration, anomalie, perversion de sa nature, à sortir de sa position naturelle de dépendance et de soumission», *ib.*, p. 81.



pertenecerán enteramente, sin que esto suponga necesariamente una coacción exterior, puesto que lo ajeno será colocado en el seno mismo del individuo —lo separa de sí mismo—. Comte, desde el prisma que nos ofrece Kofman, elabora y construye la casa más segura de todas, quizá guiado por el susurro del ideal ascético: frente al poderío de la vida y su multiplicidad, ante su pluralidad, se impone un tipo correcto de vida, fundamentado por la ciencia, *saber irrefutable*. Esta cierta seguridad y garantía de que lo que es, es, y que ha de cumplir con su función en virtud de su naturaleza, supone rechazar que necesidad y azar se dan a la vez, lo que impide el surgimiento de lo otro, de lo que no es obligatorio, ni reglado, ni normativizado.

#### 14.8. Salvaguarda del orgullo del hombre

Con respecto a la jerarquización que establece Comte, diremos que lo que se desprende de sus obras no es llanamente la clasificación de las ciencias, sino que, en tanto que su fruto es un conocimiento normativo, como vimos, se deriva como consecuencia una jerarquía estructuradora del mundo natural. Jerarquía que ordena a todos sus integrantes, lo que implica que también ordenará el ámbito de lo humano. Kofman, en esta jerarquización encuentra la normativización del amor, la cual, privilegia el amor heterosexual, y arroja cualquier otro tipo de amor al terreno de lo «antinatural», de lo aberrante. Leamos la reflexión de nuestra autora acerca de la motivación que lleva a Comte a este gesto de violencia, dado que será una reacción defensiva al devenir-mujer:

[...] es el miedo/el deseo de la rivalidad el que le conduce a la represión de toda vinculación homosexual, y a privilegiar «sistemáticamente» el amor heterosexual, el único donde puede estar asegurado «por derecho» ostentar el primer lugar, puesto que entre el hombre y la mujer no habría competición alguna, sino que lo establece natural y legítimamente la dominación de lo masculino. Todo el sistema se esfuerza en demostrarlo: la admirable economía de la naturaleza vela aquí para reservar, en cada acto social, la decisión final al hombre, a la mujer, le reserva una simple influencia como consultora o modificadora<sup>445</sup>.

Como hemos venido apuntando, para Comte adoptar una posición contraria a este planteamiento sería aberrante, una inversión del orden natural. Por ello, para mantener la armonía, por el bien de la sociedad, hay que mantener al hombre en la cúspide de la pirámide del mundo, para no perder el equilibrio, *ni las formas*. A pesar de que ello implique la subordinación *natural* de la mujer<sup>446</sup> al hombre, en vistas del buen desarrollo de la convivencia doméstica que, a su vez, contribuye al progreso —una perfecta vida matrimonial da sus frutos: hijos e hijas que serán, bajo el hospicio del positivismo, idóneos para el estado (Estado) positivista—. Por consiguiente, a fin de conseguir este objetivo se vuelve indispensable para Comte la paz doméstica, legitimada por el hecho social, es decir, el progreso de la humanidad y por el hecho natural, que marca la *debilidad* de un sexo ante

<sup>445</sup> «C'est la peur/le désir de la rivalité qui le conduit au refoulement de toute liaison homosexuelle, et à privilégier « systématiquement » l'amour hétérosexuel, le seul où il puisse être assuré « en droit » de détenir la première place puisqu'entre l'homme et la femme il ne saurait y avoir compétition, mais que l'emporte naturellement et légitimement la domination du mâle. Tout le système s'efforce de le démontrer : l'admirable économie de la nature a veillé ici pour réserver dans chaque acte social à l'homme la décision finale, à la femme une simple influence consultative ou modificatrice», *ib.*, p. 114.

<sup>446</sup> Cf. Auguste Comte. «50<sup>e</sup> Leçon». *Cours de philosophie positive*. Tomo IV. París: Bachelier, 1839, p. 569.

la fortaleza del otro, apoyado, por otra parte, en la *observación* de los hechos naturales (desde esta interpretación).

Por ende, la mujer que pretenda situarse al lado del hombre (en el caso particular que analizamos, del hombre Comte) será una amenaza para el orden establecido, porque supone la posibilidad de desestabilizar el estado de cosas. Aparece como una rival, dada su ambivalencia insoportable (esto es, que pueda ser «femenina» o «antifemenina» a la vez). Evidentemente, porque se supone que, para el hombre, desde que da el paso de niño a hombre adulto, solo hay un camino. Tras la lectura de Kofman del caso Comte, lo que se desprende, precisamente, es lo contrario, o sea, que solo porque en el hombre (Comte en este caso) hay ambivalencia, cabe en él la posibilidad de desvío (movimiento/devenir-mujer), contra la que lucha a toda costa. Si la mujer se revela frente a su sumisión y domesticación, no habrá garantías de nada, ya que cabe la posibilidad de otro camino distinto al «natural» o al «de suyo». Si la naturaleza imprime en su esencia *natural* «ser sumisa» y deviene rebelde, anarquista, arisca y sin deseos de maternidad, se convierte en una aberración, que es indicio de lo distinto, poniendo de manifiesto que el camino propuesto por Comte solo lo hay por voluntad masculina, viril, como fuerza de contrainvestidura hacia el devenir-mujer.

Una voluntad, que, para someter y mantener su estado de cosas, tiene que rebajar, despreciar y ocultar, a toda costa, aquello que pone en riesgo su estabilidad. Si se considera a la mujer como lo otro por excelencia, como la manifestación de la alteridad —de hecho, desde el psicoanálisis podríamos decir, que es la que porta la diferencia (portando nada)—, se vuelve preciso disimularla, ponerle diferentes trajes —ya sea de virgen o de prostituta— menoscabando sus otras posibles máscaras o nombres. De lo contrario, se permitiría la posibilidad del peligro que supone que una de las exponentes de la diferencia —como ser aberrante o subversivo—, haga explícitas las reglas del juego en su obscenidad. La no represión de otra fuerza implica afrontar el hecho de que esta llegue a hacer tambalear el poder que ostenta la dominante y, en consecuencia, supone no asegurar el poder de mandar, de comandar: significa poder perder la palabra. Por ello, «transferir el poder del padre al hijo es garantizar el poder del hombre sobre la mujer, y asegurarse de ser siempre el señor de la casa»<sup>447</sup> para que no se vuelva *sinistra*. Por lo expuesto, sostenemos que en la particular lectura de Kofman, la cruzada de Comte por la verdad y por la justicia estará al servicio de garantizar el puesto debido, no solo para asegurar su posición de mando, sino también para enmascarar su secreto persecutor.

#### 14.9. Salvaguarda del concepto de lo natural

La salvaguarda del orgullo del hombre se construye tomando como suelo la salvaguarda del concepto de lo natural, lo que marca, para Kofman, el triunfo del *etnofalogocentrismo* «que no tiene nada que envidiar al que resulta de las peores aberraciones teológico-metafísicas»<sup>448</sup>.

Comte «recupera» una cierta verdad doctrinal de la ideología haciendo desaparecer su carácter dogmático y absoluto: la superioridad del intelecto no es esencial, sino que adviene en el

---

<sup>447</sup> «transférer le pouvoir du père au fils, c'est garantir le pouvoir de l'homme sur la femme, et s'assurer d'être toujours le maître dans sa maison», Sarah Kofman. *Aberrations*, p. 116.

<sup>448</sup> «qui n'a rien à envier à celui qui résulte des pires aberrations théologique-métaphysiques», *ib.*, p. 154.

curso de la historia; no es un hecho natural, sino ideal; no concierne al individuo, sino a la sociedad, a la Humanidad por entero; es la que, después de una larga evolución, logra, en ciertos límites bien definidos, imponer la preeminencia de la inteligencia sobre los afectos. Lo que no está fundado en una diferencia ontológica, sino en el orden moral y social<sup>449</sup>.

Comte se empeñará en desenmascarar las ilusiones metafísicas, entre las cuales destacan ciertas fantasías sobre diferencias esenciales que van a caballo entre una deidad concreta —estado religioso— y cierto fundamento abstracto que no puede ser demostrado por el procedimiento científico. De estas fantasías sobresale una especialmente, que introduce la diferencia radical entre hombre y animal. Comte comulgará con ella también, pero su fundamentación será sobre lo observable y medible, dando lugar a diferencias de grado y no de cualidad, a través de su método comparativo. Comte, al poner en cuestión la metafísica, hace que penda de un hilo la ilusión del hombre como punto de mayor perfección y desarrollo, dado que es un animal más. Pero, con su particular regalo a los hombres, vuelve a asegurar su lugar en lo más alto, fundamentándolo mejor —fijándolo y petrificándolo mejor—. Comte integra al hombre en la cadena animal, pero él sigue manteniendo en el primer lugar, dado que es el más evolucionado, el mejor de entre todos los animales, por su progreso histórico, no por ser el elegido de Dios o porque su esencia le confiera la excepcionalidad. Con ello, pone «fin a la distinción ideal entre animalidad y humanidad; permite refutar la “vaga y oscura distinción” que establece la metafísica entre el instinto y la inteligencia»<sup>450</sup>. Tanto el contenido de «instinto» como el de «inteligencia» refieren a lo mismo y se refuerzan mutuamente: el instinto es una fuerza espontánea, una tendencia hacia una dirección que hay tanto en el animal como en el hombre; mientras que la inteligencia es la capacidad para conducirse según las circunstancias, lo que permite que entre en juego la modificación, dependiendo del caso. Necesarios tanto uno como otro para avanzar, progresar y seguir el desarrollo evolutivo.

En consecuencia, los atributos del hombre que antes —en estados anteriores al positivista— se creía que emanaban de una esencia o participación de la divinidad, ahora, pasan a ser efecto de la evolución de la sociedad, efecto de la civilización, es decir, producto del avance del tiempo, de la historia. Por ello, si se quiere seguir progresando, más vale no perder las células de la sociedad. Estas células no son otras que las familias, sostenidas y reguladas (regladas) por el matrimonio, avance de la civilización que viene a mejorar la evolución, pues proporciona estabilidad, ya que «la institución del matrimonio [es la] primera base fundamental del orden doméstico y, por consiguiente, del orden social»<sup>451</sup>. En comparación con los animales, que no han desarrollado el matrimonio, sería una ventaja. De hecho, Comte sostiene que el divorcio es una «aberración moral»<sup>452</sup> por suponer la posibilidad de disrupción en el ámbito familiar. Con la implementación de la evolución

<sup>449</sup> «Comte « récupère » ne certaine vérité doctrinale de l'idéologique en lui ôtant son caractère dogmatique et absolu : la supériorité de l'intellect n'est pas essentielle, elle advient au cours de l'histoire ; elle n'est pas un fait de nature mais un idéal : elle ne concerne pas l'individu, mais la société, l'Humanité tout entière ; c'est elle qui, après une longue évolution, parvient, dans certaines limites bien déterminées, à imposer la prééminence de l'intelligence sur les affects. Celle-ci n'est pas fondée sur une différence ontologique, elle est d'ordre moral et social», *ib.*, p. 154.

<sup>450</sup> «En mettant fin à la distinction idéale entre l'animalité et l'humanité, elle permet de réfuter la « vague et obscure distinction » que la métaphysique établit entre l'instinct et l'intelligence», *ib.*, p. 175.

<sup>451</sup> Auguste Comte. «55<sup>e</sup> Leçon». *Cours de philosophie positive*. Tomo V, París: Bachelier, 1841, p. 686.

<sup>452</sup> *Ib.*, p. 687. También: «46<sup>e</sup> Leçon». *Cours de philosophie positive*. Tomo IV, París: Bachelier, 1839, p. 130.

social se intuye la íntima relación entre sociología y biología, puesto que el comportamiento humano es una prolongación del animal.

Se trata, pues, de salvaguardar el orden natural [apoyándose en los principios de la evolución, de la biología y de la sociedad] y, con él, el orden artificial de la sociedad: Comte como Aristóteles, lo hace reposar sobre un orden natural implacable, del cual toda desviación solo puede tener como resultado aberraciones y monstruosidades. El beneficio de la operación filosófica es que logra mantener todas las jerarquías y resguardar las instituciones amenazadas por la anarquía y por su poder subversivo<sup>453</sup>.

Para garantizar el progreso hay que asegurar la jerarquización y alejar, con la pretensión de eliminar (acto radical de negar), el peligro de que se quiebre el sistema por un ataque anarquista o subversivo. Para lograrlo, se vuelve conveniente, reforzar el espíritu de familia, el espíritu del amor heterosexual, de dominio sobre la mujer, pilares del orden social. Al afianzar la perpetuidad del *statu quo*, se transforma el fundamento teológico-metafísico en el positivista. Con este fundamento *nuevo* —en nuestra interpretación junto con la de Kofman, no merece un adjetivo tal dado que es un mero *desplazamiento*— se logra garantizar de una vez por todas, al contrario que con las palabras vacías e inútiles de la metafísica, los dos principios esenciales para el avance de la sociedad: la subordinación por sexo y por edad. La consagración a las dos supeditaciones tanto de edad como de sexo permitiría la bonanza en el hogar, las bases de la sociedad, así que el destino doméstico de la mujer favorece la civilización y el progreso. Al menos la tranquilidad y el buen equilibrio del hombre Comte, añade Kofman.

#### 14.9.1. De la debilidad de la mujer

El gran intento de resguardarse de un atentado al orden establecido es querer mantener alejada la anarquía y las fantasías metafísicas de la mujer. Con este rechazo y consiguiente represión queda cercenada la posibilidad de una inversión de lo establecido:

Así, bajo este primer aspecto [la ineptitud radical del sexo femenino], la invariable económica efectiva de la familia humana no podrá ser realmente invertida, a menos que se suponga una transformación quimérica de nuestro organismo cerebral. Los únicos resultados posibles de una lucha insensata contra las leyes naturales, que, de la parte de las mujeres, proporcionaría nuevos testimonios involuntarios de su propia inferioridad, no podría ser más que prohibido, poniendo en problemas graves a la familia y a la sociedad<sup>454</sup>.

La jugada maestra será ver cómo desde lecturas que apelan al conocimiento científico, universal y demostrable se confirma que hay diferencias entre los sexos: anatómica, hormonal, fisiológica, pero, además, en su descripción del mundo, tomando como base esta diferencia, se explicitan otras diferencias, las *sociales*, de comportamiento, emocionales o morales. Estas diferencias que derivan de las científicas, pero que en sí mismas, no lo son, parecen manifestar la superioridad *natural* del hombre, mezclando de

---

<sup>453</sup> «Il s'agit donc de sauvegarder l'ordre naturel et, avec lui, l'ordre artificiel de la société : Comte, comme Aristote, le fait reposer sur un ordre naturel implacable dont toute déviation ne saurait aboutir qu'à des aberrations et des monstruosités. Le bénéfice de l'opération philosophique c'est qu'elle aboutit au maintien de toutes les hiérarchies et à la sauvegarde des institutions menacées par l'anarchie et son pouvoir subversif», Sarah Kofman. *Aberrations*, p. 213.

<sup>454</sup> «Ainsi, sous ce premier aspect, l'invariable économie effective de la famille humaine ne saurait jamais être réellement intervertie, à moins de supposer une chimérique transformation de notre organisme cérébral. Les seuls résultats possibles d'une lutte insensée contre les lois naturelles, qui, de la part des femmes, fournirait de nouveaux témoignages involontaires de leur propre infériorité, ne saurait être que de leur interdire, en troublant gravement la famille et la société». Auguste Comte. «50<sup>e</sup> Leçon». *Cours de philosophie positive*, p. 572.

nuevo el ámbito de la biología y de la sociología. Bajo la lectura de Kofman estas diferencias se revelan como estrategias, puesto que se construyen, se agrupan, se buscan de acuerdo con un fin. O sea que, el resultado estaba dado de antemano, pues ya se sabía cuál debía ser para no alterar el orden establecido en y por el desarrollo de la humanidad. Por otro lado, para volver a fortificar y asegurar un lugar para el hombre que no es nuevo, sino que ha sido logrado y apuntalado una y otra vez por la voluntad dominadora tradicional, ya fuera en el estado teológico, en el metafísico o en el positivista. A causa de ello se ha venido perpetuando una de las mayores estrategias de dominio que promueve que la inferioridad es *naturalmente* (así, también, artificialmente) de la mujer.

Entonces, las mujeres, más cerca de la animalidad que de lo civilizado, como los niños en estado de infancia<sup>455</sup>, no pueden lograr la madurez viril, según Comte. A pesar de ello, cuentan con una afectividad muy desarrollada, que curiosamente las hace perfectas, por su naturaleza, para el matrimonio y para el cuidado del hombre y de su descendencia. Ello hace que tengan un *lugar privilegiado y exclusivo* en la tarea evolutiva del hombre, a saber: parirlo y mantener el hogar tranquilo, en el núcleo familiar. De lograr mantener la inferioridad de la mujer, depende llegar y mantener el mejor de los Estados posibles, la paz, el mayor grado de desarrollo, etc. Debido a ello, apremia con urgencia ser capaz de fundamentar la debilidad y, por tanto, inferioridad de la mujer frente al hombre de manera que sea la ciencia y el conocimiento lo que venga a avalar esto. Desde las consideraciones del positivismo, lo que se ve es que la «mujer es fundamentalmente inferior, ya que es incapaz de subordinar sus facultades afectivas a sus facultades intelectuales, aunque la actividad especulativa constituya “el principal atributo cerebral de la humanidad”»<sup>456</sup>. Luego, no se trata únicamente de que sea inferior al hombre, sino que, además, es menos humana porque está más alejada del fin natural de la humanidad. No cuenta con la capacidad para subordinar lo afectivo a lo intelectual, con lo que se vuelve imposible que cumpla con la meta de lo humano: desarrollar de manera completa su intelecto; aunque la inteligencia de la mujer es *la suficiente* como para entender y cumplir con los dos principios de la sociedad: subordinación por sexos y por edad<sup>457</sup>. En el caso excepcional de que se mostrasen actividades intelectuales iguales o superiores a las de los hombres, se debería a algo perfectamente explicable: una perversión de la naturaleza, una anomalía, una broma. Como en otros casos recogidos a lo largo de nuestra investigación<sup>458</sup>, de otros lugares y autores, vemos cómo una mujer extraordinaria estará más cerca del ser-hombre que del ser-mujer<sup>459</sup>.

<sup>455</sup> Cf. «50<sup>e</sup> Leçon». *Cours de philosophie positive*, pp. 643 y ss.

<sup>456</sup> «La femme est fondamentalement inférieure car elle est incapable de subordonner ses facultés affectives à ses facultés intellectuelles alors que l'activité spéculative constitue « le principal attribut cérébral de l'humanité » », Sarah Kofman. *Aberrations*, p. 221.

<sup>457</sup> Cf. *ib.*, p. 254.

<sup>458</sup> *Supra*, pp. 359, 454-455, 476, 479.

<sup>459</sup> Cf. Sarah Kofman. *Aberrations*, p. 222 y carta de 15 de junio de 1818 en Auguste Comte. *Lettres d'Auguste Comte à M. Valat 1815-1844* [en línea]. París: Dunot, 1870, pp. 56-66. Disponible a través del siguiente enlace: <https://archive.org/details/lettresdaugustecoocomt/page/n1>

### 14.9.2. De la ternura y del amor

Según hemos visto, la mujer, en tanto que tal, no alcanza el grado de madurez — estado de virilidad— necesario para un estado positivista —el bueno, el perfecto, el acabado—. Pero Comte se encarga de crear una vía de acceso para ella, a la manera de *restitución*, abriendo cierta posibilidad para alcanzar su *particular* estado de perfección, madurez o acabamiento, «muy femenino», como rige la ley (¿la de Comte o la natural?). Esta vía viene posibilitada por el amor, gracias al cual se pueden controlar y gestionar las fuerzas violentas y los momentos de desequilibrio. Se trata de la vía del corazón, que define la posición femenina, pues, las féminas, sin llegar a utilizar su intelecto —bien porque se considere que no son capaces, o bien porque es en parte lo que implica la sumisión y quedar por debajo del hombre, portador del intelecto y de la palabra—, han de contar con *algún recurso natural* que contribuya al desarrollo de la sociedad, que concilie felizmente la pureza con la maternidad<sup>460</sup>. Entre el amor de las unas y el intelecto científico de los otros, se podría llegar a una armonía entre corazón y espíritu, entre lo femenino y masculino<sup>461</sup>, al lograr la homogeneidad, anulando la tensión de la diferencia, de la distancia infinita. Con ello se construye la completitud fetichista donde se deniega la diferencia, ya que, a pesar de la segregación entre los *dos* sexos, se vuelven a unir mejor según su naturaleza, además en beneficio del conjunto social.

El destino natural de la mujer —obviamente, dentro de este sistema no hay otra posibilidad de mujer que no implique ser-útero— será ser madre. Se deduce de su anatomía y fisiología, lo que convierte a la maternidad en el papel esencial de la mujer. Por otro lado, los sentidos y las observaciones no indican otra cosa si uno presta atención a sus capacidades emocionales y afectivas —aquellas que las mujeres no pueden supeditar a lo intelectual—. Este sentir más que pensar dota a las mujeres de cierta sabiduría natural que se acerca mucho más a la idea de «instinto» que de «inteligencia». Lo que, de nuevo, acerca a la mujer al terreno de lo animal y la aleja de lo humano, aunque le permite un lugar en la humanidad al indicarle el verdadero camino para su perfecto desarrollo y acabamiento: acompañar y complementar al hombre. Desde aquí, recordando el principio de nuestra exposición, podemos ver cómo lo aberrante en particular de Caroline Massin y, en general de los tipos «antifemeninos», hace perder el equilibrio de Comte, al negarse a participar en su gran proyecto: detener, enmascarar y silenciar el devenir-mujer de Comte.

Para cumplir con esto, las mujeres deben tener vocación, no solo de madre, sino también de *esposa*. Parece que se mezcla, de nuevo, la biología con lo propiamente social y cultural. No basta entonces con tener descendencia, es decir, ser madre y cumplir con el propósito femenino según anatomía y fisiología; sino que, además, hay que tener la descendencia en el seno de un matrimonio, el cual, hace que los hijos e hijas no sean solo de su madre —cosa que se avala fácilmente con los sentidos en la hora del parto— sino también de su padre<sup>462</sup>. Mediante el contrato que supone el matrimonio se aseguran la descendencia y el poder por parte del hombre, pues, resulta evidente que una mujer no necesita del matrimonio para tener descendencia y asegurarla. Por lo que la mujer no es un

---

<sup>460</sup> Cf. Auguste Comte. «54<sup>e</sup> Leçon». *Cours de philosophie positive*. Tomo V, p. 435.

<sup>461</sup> Cf. Sarah Kofman. *Aberrations*, p. 137.

<sup>462</sup> *Supra*, 286, 443, 482-487.

animal, dado que llegará a ser esposa, supeditándose a lo civil, al contrato. Detengámonos en las siguientes palabras de Kofman:

La mujer no es reducida a su función animal, procreadora, y, sin embargo, la esposa o acompañante juega ante el hombre, de hecho, el papel de madre: su amor es todo ternura y dedicación; la sexualidad es reducida a una «gran o grosera excitación» original que debe extinguirse progresivamente como, al nivel de la especie, la sexualidad ha sido progresivamente reprimida en el curso de la historia. Por otra parte, la mujer tiene pocas necesidades sexuales, pues son reemplazadas por la maternidad<sup>463</sup>.

Así pues, aunque la mujer no sea drásticamente reducida a su ser-útero de la humanidad, para Comte, hace del papel de madre, de su amor, ternura y cuidado, lo esencial de las mujeres. Por ello, lo femenino se ve reducido a un rol exclusivo, a saber, el de madre, quedando cercenados otros tipos, modelos o representaciones de ello. Establecer una opción o posible destino como el único, para nuestra autora da cuenta de la impotencia de Comte, de la incapacidad de soportar la ambivalencia, esto, como ya hemos visto, será también soportar la plurivalencia, la pluralidad de sentidos, el devenir.

Comte desarrolla todo un culto hacia lo femenino pero que está exclusivamente cifrado en la veneración a la figura de la madre, por lo que, de un lado encontramos la glorificación de la figura «madre» y, de otro, la condena de las que no participan de ella. Da cuenta de la veneración frente a la estigmatización; del elogio y la blasfemia; reiterando la separación tradicional entre la virgen y la prostituta, entre la madre y la mujer, entre lo inmaculado y lo sexual. A través de la separación y exclusión de lo no-soportable en la figura femenina, que queda *arrojado* al campo de la aberración, la mujer aparece aquí como salvadora, como regeneradora:

Debido a que la mujer, en todo momento de su existencia, regenera al hombre, es la única *generatriz* real: el verdadero padre es aún la madre, igualmente, el «verdadero» hermano, es la hermana; el verdadero esposo, la esposa; el verdadero hijo, la hija, el verdadero sirviente, *una* sirviente<sup>464</sup>.

Se reconoce, entonces, un tipo particular de superioridad en la mujer, que queda exclusivamente ligada a lo doméstico. Considerada incapaz para disfrutar de las bondades de lo intelectual, y menos humana por no cumplir con el fin de la humanidad que se cifra en lo intelectual, su inferioridad se compensa con su superioridad en el plano doméstico y también en cierto sentido social, ya que es importantísima esa parte para que se puedan desarrollar las siguientes, así:

[...] la adoración de la mujer es un preludio indispensable y un estimulante continuo del culto de la humanidad que ningún otro emblema podría «representar dignamente bajo forma

<sup>463</sup> «La femme n'est donc pas réduite à sa fonction animale, procréatrice, et pourtant l'épouse ou la compagne joue après de l'homme, en fait, le rôle de mère : son amour est tout de tendresse et de dévouement ; la sexualité est réduite à une « grossière excitation » originelle qui doit s'éteindre progressivement comme, au niveau de l'espèce, la sexualité a été progressivement refoulée au cours de l'histoire. La femme a d'ailleurs peu de besoins sexuels ; la sexualité est remplacée chez la femme par la maternité», Sarah Kofman. *Aberrations*, p. 234.

<sup>464</sup> «Parce que la femme, à tout moment de son existence, régénère l'homme, elle est la seule véritable *génératrice* : le véritable père c'est encore la mère ; de même le « vrai » frère c'est la sœur ; le véritable époux, l'épouse ; le véritable fils, la fille, le véritable domestique, *une* domestique», *ib.*, p. 248.

masculina». ¿Culto de la mujer? Entiendan aquí la mujer pura y virgen, culto a la Virgen, de la cual, Clotilde es la imagen más perfecta<sup>465</sup>.

La religión positivista reinstaura el culto a la Virgen a la manera católica, y retoma cierta utopía religiosa, fantasmal, quimérica, que encontramos desplazada al ámbito de la sociología, asegurada y fundamentada en el método del positivismo; garantizada por la ciencia que deja a la mujer, de nuevo, al servicio de lo colectivo, al servicio de perfeccionar la raza, quizá, en este sentido, todas las mujeres en tanto que participantes de la Virgen, sean al mismo tiempo, mujeres públicas. De esta glorificación dirá John Stuart Mill<sup>466</sup>:

En una época posterior, bajo la influencia de circunstancias personales, sus opiniones y sus sentimientos sobre las mujeres cambiaron mucho, sin ser más racionales: en su plan final de sociedad, en lugar de ser tratadas como niños grandes, fueron elevadas a diosas: los honores, los privilegios y las inmunidades les fueron prodigadas, pero no la justicia<sup>467</sup>.

Declaración que marcará la comprensión de los mecanismos de compensación que verá Kofman a lo largo de la historia de la filosofía y de la literatura, lo que da pie a su particular denuncia: «rebajadas pero divinizadas, putas pero vírgenes, las mujeres aceptarán renunciar a sus pretensiones políticas, a su rivalidad con el sexo fuerte. Cesando de reivindicar la igualdad entre los sexos, las madres mostrarán a sus hijos que aceptan la reparación»<sup>468</sup>.

Ante la apariencia de naturalidad en el servir a los hombres, Kofman, con Stuart Mill, se pronunciará sosteniendo que, si las mujeres colaboran o son cómplices de los hombres, lo serán por subyugación. Los roles de las mujeres, como tales, son *productos artificiales* y las observaciones que pueden derivarse de su comportamiento y costumbres ya están contaminadas de los prejuicios y de los lugares en los que la historia las ha colocado. Cuando llegue un tiempo en el que las mujeres no sean bombardeadas con opiniones y observaciones exteriores y en el que puedan desarrollarse tan libremente como los hombres, se tambalearán todos aquellos atributos que han venido pasando por esenciales o naturales en el «ser femenino». «E, hipócritamente, los hombres han velado su dominación llamando a las mujeres, sus *señoras*, sus *dominatrices*, compensación totalmente verbal destinada únicamente a dar a los hombres buena conciencia...»<sup>469</sup>. Lo que se ha quitado, por un lado,

---

<sup>465</sup> «L'adoration de la femme est un prélude indispensable et un stimulant continu du culte de l'humanité qu'aucun emblème ne saurait « représenter dignement sous une forme masculine ». Culte de la femme ? Entendez celui de la femme pure et vierge, culte de la *Vierge* dont Clotilde est l'image la plus parfaite», *ib.*, p. 249.

<sup>466</sup> Para otra perspectiva de la discusión acerca de las mujeres remitimos a: Émile Littré, «Discussion avec M. Mill sur les femmes». *Auguste Comte et la philosophie positive*. París: L'Hachette, 1964.

<sup>467</sup> «À une époque ultérieure, sous l'influence de circonstances également personnelles, ses opinions et ses sentiments sur les femmes se modifièrent beaucoup, sans devenir plus rationnels : dans son plan final de société, au lieu d'être traitées comme de grands enfants, elles furent érigées en déesses : les honneurs, les privilèges et les immunités leur furent prodigués, mais non pas la simple justice», J. Stuart Mill. *Auguste comte et le positivisme*. 5<sup>a</sup> ed. París: Félix Alcan, 1983, p. 92. Proponemos esta traducción del texto en versión francesa dada la dificultad a la hora de encontrar una edición original en inglés o una traducción del mismo texto en castellano. Por ello mismo se ofrecen los títulos en francés facilitados por la Biblioteca Digital Francesa al cual podemos acceder mediante el siguiente enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76810c/f98.item.r=d%C3%A9esses.texteImage>

<sup>468</sup> «rabaissées mais divinisées, putains mais vierges, les femmes accepteront de renoncer à leurs prétentions politiques, à leur rivalité avec le sexe fort. En cessant de revendiquer l'égalité entre les deux sexes, les mères montreront à leurs fils qu'elles acceptent la réparation», *Aberrations*, p. 257.

<sup>469</sup> «Et, hypocritement, les hommes ont voilé leur domination en appelant les femmes, leur *maîtresse*, leur *dominatrice*, compensation toute verbale destinée seulement à donner aux mâles bonne conscience», *ib.*, p. 229.



aparece como intento de restitución por otro. No obstante, aquí no será una exaltación de lo rebajado debido al sentimiento de culpa o a algo semejante, sino como defensa tras un *daño causado*, que actúa ante la amenaza interior superyoica y de la exterior, fijada en la mujer. Decir «mi señora», «jefa», «dueña» implica lanzar un sortilegio que permita controlar el peligro propiciado por una falta cometida. Por ello, Kofman lo interpretará como mecanismo compensador que forma parte del rebajamiento de las mujeres, tal y como vimos en el capítulo anterior. Además, al otorgar la apariencia de poder a la mujer, también se pone en juego cierta fantasía de ser castigado, dominado, sometido. Lo paradójico, entonces, surge de la siguiente manera: la mujer que se domina y que es sumisa al hombre, le sirve como dominadora, dueña o señora. A pesar de ello, no vendrá de suyo, sino que tendrá que ganárselo al precio de no ser *una cualquiera* —incluso, en nuestros días— y se gana poniendo en juego el sexo, antes que cualquier otra cosa, aunque suponga su sacrificio. Por tanto, que el hombre-Comte (y, no lo olvidemos, toda una tradición que lo apoya) fundamente y con ello garantice la inferioridad de las mujeres, no está exento de consecuencias. Todo cercenar, reprimir, rechazar implica sus mecanismos compensatorios, pues, la pulsión se satisfará y la culpa tomará el cuerpo y el pensamiento.

#### 14.10. Del devenir-mujer de Comte o la asunción de la ambivalencia

Kofman interpreta que la obra de Comte funciona como un nudo en su delirio y se constituye bajo la mirada de nuestra autora como su *cura* particular o *saber hacer* con su singular desequilibrio. Al inicio de este desarrollo a propósito de las aberraciones decíamos que «devenir-mujer» es un movimiento, un cambio, una transfiguración, tanto de sexo como de estilo:

[...] cambiar de sexo es necesariamente cambiar de estilo. Devenir mujer le da, al menos, como compensación declarada inmediata la de poder dar placer al lector, crear un comercio real con él y ganar a cambio el reconocimiento y, quién sabe, la cátedra de matemáticas [en la *Politécnica*]<sup>470</sup>.

Es decir que, de alguna manera, incorpora o asume la ambivalencia que le habita — y de la cual no podía dar muestra y que constituye, por lo mismo, el secreto de su impotencia— en esta transfiguración. Que esta ambivalencia no resulte insoportable, propicia que no se reprima, lo que conlleva que no aparezca la culpa ni los mecanismos compensatorios. Kofman sitúa en el proceso melancólico de Comte la posibilidad de asunción de la ambivalencia, un estado producido por la muerte de Clotilde de Vaux. Su juego de la feminidad es tolerable, respetable, luego, asumible para Comte y conforma el contrapunto de la aberración (y, de paso, de Caroline Massin). Al introyectar el objeto amado —de Vaux— en el proceso melancólico<sup>471</sup>, se establece una identificación con él, o sea, una identificación con su amada, lo cual no pone en riesgo su secreto, su «devenir-mujer», sino que lo hace soportable, lo vehiculiza, le sirve de excusa y escudo.

<sup>470</sup> «changer de sexe c'est nécessairement changer de style. Devenir femme donne au moins comme compensation avouée immédiate celle de pouvoir donner du plaisir au lecteur, de créer un commerce véritable avec lui et d'y gagner en échange la reconnaissance et, qui sait, la chaire de mathématiques...», *Aberrations*, p. 241.

<sup>471</sup> *Supra*, pp. 299 y ss.

Este devenir-mujer permite a Comte adoptar posiciones que antes rechazaba de pleno, lo que conlleva un cambio de estilo. No se trata aquí de una cuestión obvia. El asunto no consiste en que cambiando a la posición «mujer» o «femenina» uno vaya a escribir mejor o a gozar de un estilo superior. Se trata de que en esta nueva manera que puede ensayar Comte a raíz de la incorporación de aquello que reprimió y rechazó de lleno, puede revelar, dejar ver y aceptar a un tiempo el juego de seducción con el lector, ofreciéndose al otro con un estilo mucho menos áspero. A la vez, esta nueva manera le permite aceptar la tarea social de ser el redentor y el generador —parturiente— de la nueva humanidad. Un modo nuevo de relacionarse que se expone en su escritura, donde se anuda y se revela de esta manera, en la lectura de la obra-vida de Comte bajo las coordenadas de Kofman, establecidas a partir de las figuras de Caroline Massin y Clotilde de Vaux. Es aquí, justamente, donde Kofman sitúa el «beneficio de la enfermedad» de Comte, que posibilita la construcción de su sistema, que le permite triunfar sobre la locura y sobre la muerte, así como de sus persecutores, rivales laborales, hombres-fantasmas homosexuales que le fecundaban con sus ideas o de mujeres-súcubos y antinaturales; persecutores que quedan resumidos, como hemos visto, bajo el concepto de «aberración»<sup>472</sup>.

#### 14.11. De los señores

Hasta aquí, nos parece que hemos mostrado suficientemente los requerimientos que, según Comte, ha de cumplir una mujer para ser una «señora de bien». Esto no nos debe llevar a considerar que los hombres gozan entre sí de igualdad. Como siempre, habrá una jerarquía que venga a ordenar el mundo. Aquel que está en la cúspide es el que encaja o se acerca al «tipo ideal de hombre», el cual, se define —es decir, se construye— de acuerdo con un hombre que propondrá su tipo como el que dignamente ocupará lo más alto de la humanidad al igual que trata de imponer su visión de la sociedad sana o saludable. Una sociedad que debe su buen orden, coherencia y racionalidad, al reinado proporcionado por la supeditación al hombre masculino, adulto, sano y civilizado del resto de los humanos; mujeres, hombres de otras etnias y todos aquellos hombres que no sean considerados ni masculinos, ni adultos, ni sanos, ni civilizados; el tipo y el criterio para serlo es el del que juzga: hombre masculino, blanco, adulto, civilizado, considerado el «normal», es decir, el normativo y regulador, tipo que se perpetúa y se sitúa en la cúspide de la evolución. Él tiene el «privilegio del tipo» o, lo que es lo mismo, de ser el tipo desde el cual se valora, bajo el interés etnofalocrático, que, desde aquí, no se distingue de los intereses teológicos o metafísicos. Es el punto de partida y el punto de llegada<sup>473</sup>:

[...] el acento puesto [...] sobre el motivo metodológico parece tener como meta anular todos los otros motivos más reveladores de la verdadera cuestión de esta operación: justificar el privilegio teológico y aristotélico concedido al hombre masculino, adulto, sano y civilizado<sup>474</sup>.

Kofman apunta que no se trata de una serie evolutiva con respecto de los otros entes del mundo, sino que se trata de una jerarquía cuyos escalones se establecen teniendo como referencia al ya mencionado *tipo* preeminente de hombre, o sea, el sublime, el más elevado,

---

<sup>472</sup> Cf. *Aberrations*, p. 255.

<sup>473</sup> *Passim*, Sarah Kofman. «La prééminence du type humain». *Aberrations*, pp. 263 y ss.

<sup>474</sup> «L'accent mis [...] sur le motif méthodologique semble avoir comme but d'annuler tous les autres motifs plus révélateurs du véritable enjeu de cette opération : justifier le privilège théologique et aristotélicien toujours déjà octroyé à l'homme mâle, adulte, sain et civilisé», *ib.*, p. 269.

«el más digno de coronar la animalidad»<sup>475</sup>. Vemos de nuevo, que insertarle en la serie animal es la manera de garantizar su superioridad, sin caer en espectros metafísicos, a través de un método aséptico y neutral, basado en la observación cuyo objetivo es la simple descripción —sin valoración—. Utilizando una estructura recurrente en nuestra autora: de lo que se trata aquí es de romper barreras para volver a establecerlas mejor.

Que el hombre se sitúe a la cabeza tampoco es una cuestión menor, ya que sigue siendo deudor del esquema tradicional de la concepción del cuerpo, en el que la parte anatómicamente superior, sería la más elevada y sublime. Por extensión, en el resto de consideraciones: religiosas, metafísicas, morales... el que ande sobre dos patas y erguido, será signo de su lugar privilegiado natural; olvidando, también, que un humano poco tendría que hacer si se viera envuelto en una lucha *natural*, esto es sin artificios-artilugios, por ejemplo, con grandes simios, bastante parecidos filogenéticamente a los seres humanos, con lo que sus posibilidades se verían bastante mermadas. Para poder mantener esta escala valorativa hay que partir de la concepción de que caminar sobre dos piernas es mejor que hacerlo sobre cuatro —aunque el animal más rápido del mundo, según las investigaciones científicas, sea el guepardo—, y partir de que el animal más inteligente del mundo es el hombre —probablemente porque el término al que refiere nuestra inteligencia esté hecho a la medida del hombre<sup>476</sup>—. Por esto mismo, la mujer, al ser menos inteligente es menos humana, como ya apuntamos en nuestro texto de la mano de Kofman. Solo si asumimos que la cabeza-cerebro es el órgano clave y consideramos que su funcionamiento es independiente del resto de órganos, pasando por alto la necesaria colaboración entre las partes para hacer el silogismo más simple podremos poner tal órgano en lo alto de la cúspide. Si decidimos construir esta perspectiva a partir de las perspectivas de Nietzsche y de Freud, no nos queda más remedio que poner en cuestión este tipo de *criterios discriminadores*.

Los seres vivos son clasificados en función de su contacto con lo «bajo», con el suelo, en especies ápodas, miriápodas, cuadrúpedas, bípedas; y, como el niño comienza por ser cuadrúpedo, se conforma como un enano, declarado menos inteligente que un adulto. Si el hombre es el único que tiene un rostro, es porque es el único que se mantiene derecho, erguido, y se mira de frente; si el vegetal está más próximo de lo inanimado que de lo animado, y más alejado del hombre es porque está, de alguna manera, cabeza abajo, entonces ve el mundo de manera invertida (¿ideológicamente?), ya que «la parte superior de la planta y su cabeza son las raíces», «en las plantas las raíces son el análogo de lo que llamamos la boca en los animales»<sup>477</sup>.

Se trata de la proyección en la *cámara oscura de la ideología*. En cualquier caso, tal vez, se trata de una analogía que no se pueda sostener debido a la diferencia radical —de género y de especie—, pues ¿con qué legitimidad se puede establecer que las raíces de los vegetales son como la cabeza del ser humano o por qué decir que el vegetal está «del revés»? ¿es más, podemos decir sin tratarse de una figuración que un vegetal tiene cabeza y pies,

<sup>475</sup> «le plus digne d'être distingué de tous les autres et de couronner l'animalité», íd.

<sup>476</sup> En el capítulo en el que abordamos el estudio del *gato Murr* de Kofman se plantea algo al respecto, desarrollado en nuestras páginas 104-115.

<sup>477</sup> «les vivants sont rangés en fonction de leur contact avec le « bas », avec le sol, en plantes apodes, polypodes, quadrupèdes, bipèdes ; et parce que l'enfant commence par être quadrupède, est conformé comme un nain, il est déclaré moins intelligent que l'adulte. Si l'homme est le seul être à avoir un visage, c'est qu'il est le seul à se tenir droit et à regarder en face ; si le végétal est plus proche de l'inanimé que de l'animé, le plus éloigné de l'homme c'est qu'il a, en quelque sorte, la tête en bas, voit donc le monde de façon inversé (idéologiquement ?) car « la partie supérieure de la plante et sa tête, ce sont les racines », « chez les plantes les racines sont l'analogie de ce que l'on appelle la bouche des animaux », *Aberrations*, p. 272.

entendiendo por «cabeza» y «pies» las partes del cuerpo *humano* así designadas? Por otro lado, ¿por qué a una planta le interesaría entrar en una jerarquía, donde el principio y el final de la misma es el hombre? ¿Acaso la planta tiene interés? Quizá las ciencias avancen tanto como para poder preguntar a los vegetales genéticamente más avanzados. Pero de momento, sostenemos que el interés de llegar a establecer una garantía para fundar una jerarquía entre los hombres es del hombre no del vegetal. En otro orden de ideas, cierto *amigo de las mujeres* escribe que la mujer no quiere la verdad, pues... qué le importaría a ella. A la luz de los (no)intereses vegetales sobre la verdad del mundo *del hombre*, donde este se sitúa en el lugar de juez y criterio, podemos reflexionar acerca del no querer la verdad, de la carencia de interés por parte de la mujer y de la planta, en tanto que alteridades radicales, extrañas, ajenas al hombre ya sus medidas y soluciones. Tras suponer en nuestras líneas, ilegítima la comparación entre planta y hombre, ¿cómo osar comparar mujer y planta? Pues porque aquí no se las compara, sino que se las acerca, en el espacio marginal que queda por fuera de la jerarquía del hombre como lo humano. La verdad masculina, la verdad de bien, la buena, coloca a la mujer en un lugar en el que no puede serlo más que siendo madre, o convirtiéndose en sus figuras escindidas, a saber, virgen o puta. Pero, de nuevo, recordando el *aparente desinterés* de la planta en estar cabeza bajo o tener pies, pensemos en el interés que pueda tener la mujer en ser madre, virgen o puta, convirtiéndose de esta manera en la verdad del hombre.

El gran arte de la mujer, según Nietzsche, es la mentira. En un primer momento desde una mirada moralizada, esto escandaliza. Es indignante que las mujeres sean arrojadas de esta manera del paraíso de la verdad ¡y más cuando fue una de ellas, la que comió del árbol del bien y del mal, quien inició la aventura del conocimiento! Quizá, Nietzsche, a su manera, rompió de este modo los grilletes que hacen a la mujer una enferma, un hombre oficinista europeo, una histérica, una esclerótica esclavizada, vampirizada por algo que no es suyo: por el falo-verdad. Tanto la mentira, como la apariencia o la belleza *hacen hueco*, esto es, que dan lugar al vacío, al abismo y a la libertad, a aquello otro que no está regido por la lógica etnofalocrática, que escapa de ella. Cometiendo *hybris*, la mujer entendida como alteridad, en ese exceso que no conviene ni corresponde a la verdad, ya no será ni diosa ni animal, pero tampoco hombre, haciendo laguna y hueco —bostezo, caos, y entonces creación, Gea<sup>478</sup>.

Para el hombre, la mujer es el mayor peligro, pues si busca escaparse de la posición de dependencia «natural», para tomar la posición del hombre, corre el riesgo de deshacer un orden que, tanto la evolución animal, según Comte, como toda la civilización, se ha esforzado en construir, organizar y conservar para mayor beneficio de la sociedad y del individuo, masculino<sup>479</sup>.

Desarrolla su sistema para evitar a toda costa que la mujer se convierta efectivamente, fácticamente, en Lilith y en Eva al mismo tiempo, las figuras femeninas representantes de la subversión, pues ambas rompen el orden natural y su destino, a saber, vivir con Adán en el jardín del Edén.

---

<sup>478</sup> Hesíodo, *Teogonía*, 116.

<sup>479</sup> «La femme est pour l'homme le plus grand danger car si elle cherche à se sortir de la position « naturelle » de dépendance, à prendre la position de l'homme, elle risque de défaire un ordre que toute l'évolution animale, selon Comte, que toute la civilisation s'est efforcé d'aménager et de conserver pour le plus grand bénéfice de la société, et de l'individu mâle», Sarah Kofman. *Aberrations*, p. 309.

## 15. Caso Nerval: Sylvie como figura del eterno retorno

A propósito del estudio dedicado al *gato Murr* de Kofman<sup>480</sup> tuvimos la oportunidad de indagar en la cuestión que se enraíza en la escisión del sujeto en relación con el ejercicio de relatar. En concreto bajo una de sus formas o disimulos, la escritura del sujeto que escribe esas líneas —autor consciente e inconsciente—, que se esconde tras un tejido de ficciones, disfrazado a través de las firmas-plumas tomadas de otros. En esta sección veremos la manera de deslizarse bajo pseudónimos a partir de la novela *Sylvie* de Nerval<sup>481</sup>, que nos lleva a construir un sujeto determinado desde lo que aparece en los textos, como desplazamientos, escisiones y desprendimientos del mismo, agrupados por Kofman bajo los nombres ficticios que aparecen en las obras de Nerval. Todos ellos serán tratados como apropiaciones indebidas —en el sentido que establecimos en el estudio sobre el gato Murr— que tejen el velo, a saber: una tela que forma el y al narrador, tras la cual se esconden *los otros*. Proponemos para ello la lectura de su ensayo titulado *Nerval. Le charme de la répétition*<sup>482</sup> (Nerval. El encanto de la repetición).

### 15.1. Círculo mágico de la escritura

Entender el relato como un tejido que va conformando también al autor lleva a considerar que las obras son extensiones, modificaciones, relatos de la vida del autor del relato y, en este sentido, dirá Kofman:

Por otro lado, ¿no hemos sabido siempre que un escritor escribe con su sangre?, ¿no ha sido toda una tradición la que ha enfrentado la literatura y filosofía con el pretexto de que esta sería independiente de la vida del filósofo?, ¿no ha sido preciso escuchar a Nietzsche para suponer que un sistema filosófico, él también, puede ser leído como las «memorias involuntarias» de su autor?<sup>483</sup>.

Kofman sigue la estela de lo planteado en su artículo de 1975, *Vautour Rouge*, y el texto de 1974, *Le double e(s)t le diable*, sobre los círculos mágicos que exigen la sangre del autor y la trae de nuevo para hacerla intervenir en su reflexión sobre el caso Nerval. Tomará como relato principal la novela *Sylvie*, bajo la imagen del «encanto de la repetición». «Encanto» entendido aquí en tanto que atractivo-atrayente y en cuanto a hechizo que surte cierto efecto en su objetivo. Por otro lado, no podemos perder de vista que Kofman parte de la consideración de que la escritura a la vez que oculta algo, muestra. En el caso Comte,

<sup>480</sup> *Supra*, pp. 101 y ss.

<sup>481</sup> Para nuestro desarrollo utilizaremos la edición en castellano del texto: Gérard de Nerval, *Aurélia o el sueño y la vida, seguido de Las hijas del fuego*. Trad., y notas de María Teresa Mas. Valencia: Pre-textos, 2002. No obstante, referenciamos la edición francesa digitalizada y puesta en línea por la Biblioteca Nacional Francesa para facilitar su acceso: Nerval, «Sylvie», *Les filles du feu*, París: Flammarion, 1894. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1412527d/f13.image.r=Les%20Filles%20du%20feu>

<sup>482</sup> Lausanne: L'Age d'Homme, 1979.

<sup>483</sup> «N'a-t-on pas d'ailleurs toujours su qu'un écrivain écrit avec son sang ? Toute une tradition n'a-t-elle pas opposé littérature et philosophie sous prétexte que celle-ci serait indépendante de la vie du philosophe et n'a-t-il pas fallu attendre Nietzsche pour soupçonner qu'un système philosophique, lui aussi, peut être lu comme les « mémoires involontaires » de son auteur ?», *Nerval. Le charme de la répétition*, p. 12.

como vimos, igual que en el caso Nerval, nuestra autora parte de la afirmación de que en su ejercicio de escritura ambos ocultan su desequilibrio, su escisión, su ambivalencia, con el fin de mostrar *que no están locos*. Se trata de un indicio de salud mental entendida aquí como la manera de mantener alejada la crisis que implica lo doble, a pesar de sus recaídas. Al intentar mostrar su equilibrio se disfrazan, se hacen pasar por «gentes razonables», dirá Kofman. Por tanto, con ella afirmamos que cuando la escritura se emplea para ser testimonio de la racionalidad de un autor, testimonio de su cordura, se disimula otra escritura como locura. No obstante, tanto en un aspecto como en el otro se trata de llegar a ser dios:

[...] sin embargo, no es suficiente escribir de una manera «sensata», adoptar una escritura lineal, continua, coherente [...] para obtener la gloria, ser reconocido igual a un dios. Aún hace falta saber ejercer sobre el lector un *encanto* que adormezca y fascine. Todavía hay que saber *contar bien*, saber narrar, para que sea reconocida una omnipotencia mágica<sup>484</sup>.

Lo paradójico, para Kofman y que, más allá de su pensamiento, podríamos decir que es una preocupación general en el ámbito intelectual francés en el que ella se mueve<sup>485</sup>; lo paradójico, decíamos, sale a la luz en un doble gesto que se detecta en la escritura. Por un lado, da señales del *buen sentido* y, por otro, es contraprueba de una presumible salud mental, por lo que aparece el esfuerzo de dar testimonio de sí, ciertamente, como una «tarea insensata». La razón la sitúa nuestra filósofa en que este testimonio del «en sí», siempre será, a la vez, un testimonio contra el «en sí», puesto que deja translucir la división, la ambivalencia y el vacío. En otras palabras, la inconsistencia del yo. Así, por muy lineal, clara, coherente y ordenada que sea una escritura; por más racional que parezca y logre erradicar todas las *apariciones* fantasiosas en pro de un ejercicio de escritura retratista, se tratará de la construcción de una ilusión, de una máscara destinada a mostrar que algo puede ser —o no— por medio de su brillo que ciega al lector-receptor- a través del *encanto de la repetición*. De este modo, se revela la escritura como un disimular en su despliegue. Tras lo expuesto, entenderemos porqué, para Kofman, tomar la ilusión de la escritura como lo real supone, efectivamente, caer en el delirio que trata mediante su ejercicio —el de la escritura— controlar las quimeras y disipar las tinieblas que atemorizan al autor, para poner fin a la persecución incansable de sus fantasmas.

La clave aquí es que el delirio no es más que una construcción, una creación de realidad. Tomar la ilusión como lo real o viceversa implica considerar que hay una oposición excluyente. Relación que, como ya hemos apuntado, no será la premisa del análisis kofmaniano. Por lo mismo, no podemos considerar que Kofman proponga algo así como un relatar que esté exento de construcción, precisamente porque relatar, en su contexto, será construir y crear. En este sentido, relatar y construcción están emparentados con el delirio, debido a lo cual será siempre «una tarea insensata» que trata de colmar lagunas y cerrar descosidos —imposibles—. En este caso, el delirio persecutorio y las quimeras que aterrorizan a estos autores, serán sustituidas por otras: por otras creaciones, metáforas o ficciones. Por lo que, al tratar de igualar a Dios, el autor pasa de un delirio persecutorio a un delirio de grandeza, pues exhibir su capacidad de inventar y crear mundos, personajes,

---

<sup>484</sup> «Cependant, il ne suffit pas d'écrire d'une façon « sensée », d'adopter une écriture linéaire, continue, cohérente [...] pour obtenir la gloire, être reconnu l'égal d'un Dieu. Encore faut-il savoir exercer sur le lecteur un *charme* qui endorme et fascine. Encore faut-il savoir *bien conter*, savoir raconter, pour que soit reconnue une toute-puissance magique», Nerval. *Le charme de la répétition*, p. 23.

<sup>485</sup> Constelación marcada por figuras como Proust, Blanchot, Derrida, Lacan, Barthes, etc.

escenas... supone, al mismo tiempo, plasmar su divinidad y situarse al mismo nivel de Dios. Kofman nos coloca ante un callejón sin salida, ante una aporía:

¿Hagamos lo que hagamos, digamos lo que digamos, no se corre siempre el riesgo, tan pronto como se escribe, de ser tomado por un loco, por un excéntrico? Si una escritura «autobiográfica», llevada a cabo hasta el final, agota las «reservas» fantasmáticas del sujeto, expone al peligro de la locura narcisista, una escritura «excéntrica» es, también, temible: no habrá escritura para Nerval sin una identificación de «el autor» con sus personajes y conduce, si es verdaderamente *seria*, a la pérdida completa del sentimiento de «identidad propia»; aun cuando un escritor habla siempre de «sí mismo», la escritura tiene como precio la pérdida de lo «propio» [...]; el movimiento centrífugo fuera de «sí» es solo una manera de apropiarse de la sangre de otro, de introyectarla<sup>486</sup>.

Recurriendo a la imagen del vampiro, diremos que, como él, el escritor está condenado a vagar por la oscuridad, castigado a no ver la luz del sol (de la razón). Comparado con un no-muerto que finge la vida, que ya no le corresponde, el escritor finge lo racional que, en tanto que creador, no le corresponde, salvo a modo de máscara y, por tanto, de expresión. La escritura, a partir de aquí, será figurada por Kofman como una eterna peregrinación y como un movimiento de huida, en el cual, según pudimos ver en su autobiografía, se reconoce ella misma en su trayectoria. Una peregrinación sin fin, en un movimiento de huida y de camuflaje en *los otros*: «Esta identificación con sus “dobles” múltiples desapropia radicalmente “al autor” de su “escritura” [...] en una deriva sin fin, deriva no bloqueada por cualquier relevo reapropiante»<sup>487</sup>. En este sentido, podríamos decir que los dobles de Sarah Kofman son los nombres propios de la filosofía, plumas que toma para tratar de construir tanto la defensa de su ello como su ello mismo. Y «un ser así es innombrable; como Dios, del cual solo podemos hablar de manera negativa»<sup>488</sup>. De acuerdo con esto, nos hallamos ante un sujeto que, conociendo otras condiciones, destinos, muertes, vidas, relaciones, sexos, edades, épocas y lugares, habita en ellos fantasmáticamente, sin poseer ningún nombre propio; apropiándose de otros. En este sentido, se alimenta de ellos. Con respecto de los nombres de los que se apropia el autor, con respecto el caso que aquí nos atañe, diremos que hablar de manera negativa implica decir aquello que *no* es el objeto de estudio. Gérard de Nerval no es *propiamente* Gérard de Nerval, sino Gérard Labrunie. El seudónimo de «Nerval» no es el apellido que le corresponde, el otorgado por el padre, es decir, el suyo por derecho. Toma otro y rechaza el de su progenitor. Al hacerlo le niega, honrando su nombre *apropiado*, pero no el nombre que le sería *propio*. Gesto que implica, como explica nuestra autora, el rechazo de una deuda con su padre, por darle un nombre. Cuando firma como *Nerval* y no como *Labrunie* afirma cierta fantasía de autocreación: no le deberá nada a su padre, será creador hasta de sí mismo. De esta forma, queda

<sup>486</sup> «Quoi qu'on fasse, quoi qu'on dise, ne risque-t-on pas toujours, dès que l'on écrit, d'être pris pour un fou, un excentrique ? Si une écriture « autobiographique », menée jusqu'au bout, épuise les « réserves » fantasmatiques du sujet, expose au danger de la folie narcissique, une écriture « excentrique » est, elle aussi, redoutable : il ne saurait y avoir écriture pour Nerval sans une identification de « l'auteur » à ses personnages et elle conduit, si elle est vraiment *sérieuse*, à la perte complète du sentiment d'une identité « propre » ; bien qu'un écrivain ne parle toujours que de « lui-même », l'écriture a comme prix la perte du « propre » [...] le mouvement centrifuge hors de « soi » est seulement une manière de s'approprier le sang d'autrui, de introjecter», *Nerval. Le charme de la répétition*, pp. 16-17.

<sup>487</sup> «Cette identification à des « doubles » multiples désapproprie radicalement « l'auteur » de son « écriture » [...] dans une dérive sans fin, dérive non bloquée par quelque relève réappropriante», *ib.*, p. 22.

<sup>488</sup> «Un tel « être » est innommable ; comme de Dieu, on peut seulement en parler de façon négative», *ib.*, p. 17.

directamente relacionado con el delirio megalómano. Misión condenada al fracaso, por imposible, que hace de la impotencia el látigo persecutor, por rivalizar con el padre<sup>489</sup>.

### 15.1.1. Seducción: baile de quimeras

Como hemos sostenido a lo largo de esta tesis de la mano de Kofman, a través de la escritura se ejerce cierto dominio de lo que se expone o se trata. A la vez, se ejerce cierta *influencia* en el lector, ya que se le puede enfadar o agradar, por ejemplo. Es decir, por medio de la escritura se pueden desencadenar toda una serie de efectos en el que la recibe. Tras lo expuesto, el autor, parece un ser todopoderoso que es perfectamente capaz de controlar aquello que quiere y lo que no quiere decir, que teje su telaraña según su capricho. Construcción que ejerce una influencia *mágica* en el lector, gracias a su belleza, cegadora, su brillo deslumbrante. Con ella lograría seducir al lector y, mediante dicha *seducción*, desviar su atención y mirada, de tal manera que quedaría velado lo terrible del relato. Dicho de otra forma: quedarían enmascaradas las quimeras y el vacío sobre el que se erigen, en la angustiante ambivalencia. Seducción aquí, por lo tanto, conlleva el desvío, la imposibilidad del recto camino. El círculo mágico que traza la escritura será, en este sentido un sacrificio —como vemos la escritura no estará exenta de la sangre—. En palabras de Kofman: «La fijación de las quimeras por la escritura es una suerte de sacrificio mágico»<sup>490</sup>, es decir, que mueren y aparecen muriendo bajo una máscara, que permite que dejen de ser lo que son: monstruos.

En este sentido se podría considerar, tal y como apuntará nuestra autora, la escritura como el juego del *Fort/da* freudiano, dado que, en la labor del relato, se da una suerte de proyección, entendida como poner fuera lo que no se puede tolerar en el sujeto. Esa manifestación exterior actúa como defensa apotropaica, que se alza para, por un lado, mantener alejado aquello rechazado en el sujeto y por otro, poder controlarlo. Tras lo dicho, podríamos pensar que Kofman está, a su manera, mitificando la escritura como la sanación de la locura, pues: «*La actividad de escritura* es una actividad de doma de fuerzas oscuras y todopoderosas, una actividad de unión que anuda de manera más o menos ordenada, en las reglas del discurso, las fuerzas irracionales»<sup>491</sup>. Desde aquí, ni Kofman ni nosotros proponemos esta lectura, que puede caber, pero solo si olvidamos que se trata de sustituir una locura por otra, una construcción delirante por otra. La actividad de escritura, entonces, es una doma de fuerzas, que anuda mediante el discurso, y sus herramientas, la vorágine inconsciente. Sin embargo, ello no apunta a que en la actividad de la escritura se revele la verdad, sino que la escritura misma será síntoma de la estructura del sujeto, de la «manera-sujeto». Por otro lado, «¿No se escriben precisamente libros para esconder aquello que se oculta en uno mismo?»<sup>492</sup>.

Nerval en su novela *Sylvie* presenta tres mujeres fantasmagóricas, quiméricas, por medio de su protagonista, un galán de quien no se nos dice el nombre. En el despliegue de

---

<sup>489</sup> Cf. *ib.*, p. 19.

<sup>490</sup> «La fixation des chimères par l'écriture est une sorte de mise à mort magique», Nerval. *Le charme de la répétition*, p. 27.

<sup>491</sup> «*L'activité d'écriture* est une activité de domptage de forces obscures et toutes-puissantes, une activité de liaison qui noue de façon plus ou moins ordonnée, dans les règles du discours, les forces irrationnelles», *ib.*, p. 28.

<sup>492</sup> Friedrich Nietzsche. «Más allá del bien y del mal». *O. C.* Vol. IV. §288, p. 431.



su prosa, hace caer al lector en una telaraña, en un *artificio mágico* o en una *ilusión óptica*. En este ensayo, publicado once años antes que *Séductions*, Kofman ya menciona el hecho de la íntima relación que establece la tradición entre las mujeres, la seducción y la magia, siendo estas, por excelencia, sus ejecutoras y conocedoras, las que operan a distancia<sup>493</sup>, las que mantienen la ilusión y el conjuro, herederas de Circe.

Para que, efectivamente, se pueda operar a distancia hay que acompañar la *actividad mágica* o *encantadora* con ciertos elementos, como ropajes y adornos brillantes, velos, máscaras, cierta iluminación y artificios como si se tratara de la puesta en escena de un espectáculo de sombras chinas. Además, «Una mujer parece tanto más seductora por cuanto es percibida *de lejos*, donde su imagen se desvanece con el tiempo. Por otro lado, la distancia idealizante es también la que confiere al pasado un encanto particular»<sup>494</sup>. La distancia es la que permite el encanto y la idealización, el mantenimiento de las apariencias que pasan por *lo verdadero*, es decir, volviendo a la imagen del teatro de sombras chinas, tomar estas por verdaderas. De nuevo, se podría interpretar este punto como que el encantamiento de la escritura opaca lo verdadero o real por medio de lo ficticio. El punto clave para rechazar esta interpretación es que, si nos apoyamos en los textos de nuestra pensadora, no podemos afirmar que exista «lo verdadero». Por tanto, tampoco existirá «lo ficticio». Al menos no se darán de manera independiente a la unión ambivalente que incluye a uno en el otro y viceversa ni como ajenos al ejercicio de construcción-creación. Con respecto a la distancia, Kofman matiza que no será suficiente para el *encantamiento de la escritura*, pues su papel, si bien es fundamental, necesita estar en colaboración con otro elemento, a saber: la repetición.

Operar a distancia permite no percibir las diferencias, ya sea en la distancia en la que se maneja la mujer o la distancia propia que establece el tiempo. El resultado de ambas será el desvanecimiento de las irregularidades, de lo distinto, que, junto con la repetición, dará lugar a la idealización. La repetición da la impresión de *déjà-vu*, (ya visto, ya vivido), lo que refuerza una cierta impresión de retorno que toma como base lo igual, lo que se repite, lo semejante. Percibir lo homogéneo permite reforzar la negación de la diferencia, gracias a la preservación y garantía que ofrece al retorno de lo igual. La reiteración, por tanto, será necesaria, dado que, si solo hubiera distancia, sin repetición, no podría darse una idealización, pues lo que se desvanece en la distancia, al no retornar, desaparecería. No podría darse sin un continuo recordar —que vuelva otra vez— en el devenir según simpatía o afinidad, esto es, sin rescatar en lo que deviene lo ya visto, lo ya vivido. Con esto, llegamos a uno de los aspectos claves del libro *Nerval. El encanto de la repetición*, pues «La distancia es lo que permite mantener la ilusión de un retorno sin diferencia»<sup>495</sup>, porque «el encanto de una mujer no es percibido jamás “la primera vez”»<sup>496</sup>, por lo que siempre será igual. El encanto de la repetición deja fuera el que haya habido una primera vez, porque todas, en su igualdad, serán la primera vez, luego, al mismo tiempo, no lo será ninguna. Al excluir la

<sup>493</sup> Friedrich Nietzsche. «La gaya ciencia». O. C. Vol. III, §60, p. 769.

<sup>494</sup> «Une femme paraît d'autant plus séduisante qu'elle est perçue *de loin* ou que son image s'efface avec le temps. C'est aussi la distance idéalisant qui confère au passé un charme particulier», *Nerval. Le charme de la répétition*, p. 28.

<sup>495</sup> «La distance es ce qui permet de maintenir l'illusion d'un retour sans différence», *íd.*

<sup>496</sup> «Le charme d'une femme n'est jamais perçu « la première fois », *íd.*

diferencia en esta reiteración, el encanto de la primera mujer o el primer encanto no será diferente del resto. Este encanto, que viene a poner de manifiesto las repeticiones en el tiempo, anula el tiempo mismo como sucesión de momentos distintos, la negación de cambios y, a la postre de la muerte, pero al precio de la muerte del devenir —o de la diferencia—. Lo inquietante, lo siniestro, sobreviene cuando hace su aparición la diferencia, instaurando una posible primera vez. Ni siquiera olvidada, sino jamás percibida: Nerval para no ver la ausencia de la madre, construye a la mujer, siempre igual, fija e inamovible, repetición sin diferencia<sup>497</sup>. Por ello mismo, una y otra vez ha de ser fantaseada o alucinada, en todas las siguientes veces que estén por venir. Si es condición que el encanto de la primera vez quede bajo represión será porque aquí reside el contra-hechizo, esto es: lo que puede venir a romper el encanto, a anular la distancia que permite la idealización en el retorno de lo mismo sin diferencia, haciendo o marcando *la diferencia*. Quizá por esto, cuando el fantasma de aquel primer hechizo aparece sobre el escenario de lo cotidiano lo que sobreviene es, precisamente, lo siniestro. Al romper con el *eterno retorno de lo igual*, se manifiesta el retorno de la diferencia.

La escritura entendida como baile de quimeras es por medio de lo que tanto Nerval como Diderot —como abordaremos en el siguiente capítulo— se enmascaran bajo nombres de mujeres para hacer *su* magia, *su* particular círculo de escritura —que permitiría el nudo y cierta toma de control de lo inconsciente—. Con lo que se vuelve evidente que la relación entre mujer y magia, mujer y seducción es endeble, supuesta y estratégica, pero funcional dado que ellos son hombres *que se travisten*. En este círculo encantador, despliegan su particular seductor movimiento de velos, gracias a una distancia muy particular que brinda el espacio escritural, idealizante, ya que hace que el lector se olvide del tiempo, se olvide de la ficción, consiguiendo determinados efectos en sus receptores a partir de un ejercicio de pura ficción, que consigue inducir, en este sentido, cierto estado alucinatorio.

### 15.1.2. Círculos mágicos

El círculo de la escritura se revela en Kofman como el conjuro que mantendrá a las fuerzas que violentan al sujeto bajo control. El círculo es la representación de la sobredeterminación, la imagen del *déjà-vu*, la experiencia de lo ya vivido. Kofman, además, resalta la importancia del círculo como símbolo de protección y de fecundidad<sup>498</sup>, pues traza un tiempo eterno sin comienzo ni fin, en un ritmo igual en todos sus puntos, en un movimiento homogéneo y garantizado, ligado al ciclo de la fecundidad en la naturaleza, en el que vida y muerte se tocan por los extremos, así también como se refleja en la sucesión de las estaciones. El cuerpo de la mujer aparece de manera especial en este círculo, vinculado con los ciclos propios de su biología, como el menstrual<sup>499</sup>. Isis, Artemisa, incluso la Virgen María, como podemos apreciar en la numerosa iconografía mariana, comparten

---

<sup>497</sup> Es conveniente recordar que Nerval no llega a conocer a su madre. Durante la infancia será criado en casa de sus abuelos y de ella conservará el recuerdo del relato de una bella mujer.

<sup>498</sup> Cf. Sarah Kofman. *Nerval. Le charme de la répétition*, p. 45.

<sup>499</sup> De hecho, este término remite directamente a «menstruo», derivado de la palabra latina *mensis*, traducida por ‘mes’, ‘luna’, relacionadas ambas por la medición del tiempo, compartiendo raíz etimológica ambas \*mē-3, según nuestro diccionario. Cf. Julius Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Vol. II. Bern: Francke, 1959, pp. 703 y 731-732. En esta línea encontramos esta misma raíz en Edward A. Roberts y Bárbara Pastor. *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*, p. 102.

el símbolo de la luna, símbolo de fecundidad, pureza, protección y ciclo. Derivadas —máscaras— de la figura que tradicionalmente se ha venido llamando «Gran Madre» o «Madre Naturaleza». Madre en cuyo útero —siempre de forma envolvente— se gesta el mundo, lugar anhelado del que da testimonio el sentimiento oceánico. Este «círculo mágico» que dibuja Kofman es también protector, en el sentido de que fija el límite infranqueable que traza el círculo, que mantiene alejada a la madre del hijo y que permite la actuación a distancia —de la mujer y del tiempo—, que ordena el mundo, según los tiempos cíclicos del devenir. Al suprimir el cuerpo en este círculo infranqueable, en la idealización protectora —pues un ideal no se toca y, por tanto, no se transgrede ninguna ley— queda en suspensión el tiempo, los ciclos que marca el cuerpo, como sucesión de cambios, de diferencias. Por ello, «la madre solo puede ejercer sus encantos de lejos, enmascarada, revestida con velos, intocable, inaccesible»<sup>500</sup>. El círculo, en consecuencia, convocado por el encanto de la repetición establecerá la distancia, apareciendo como una barrera protectora que separa a hijos y a madres.

Este velo, esta repetición y distancia o, en la figuración que aquí nos ofrece Kofman este encantamiento-idealización, logra que la ambivalencia de la madre quede oculta, reprimida —otra de las virtudes del círculo protector—, por lo que se anula la diferencia —elemento disruptivo por excelencia—. Lo insoportable, como hemos tenido oportunidad de desarrollar en distintos puntos del presente trabajo, no es la figura de la madre —o, incluso, la figura del hombre de la arena o del diablo— sino la ambivalencia que se revela en su seno, su diferencia manifiesta. De aquí la siguiente afirmación de Kofman: «Podemos suponer que es la forclusión de la ambivalencia maternal lo que está en el origen de todas las otras escisiones»<sup>501</sup>. Por lo mismo, será este límite marcado por la prohibición del cuerpo de la madre —representado por el círculo mágico, en este caso, el de la escritura— lo que determinará el resto de represiones y rechazos, como si fuera un esfuerzo infinito por ocultar aquel lugar al que se desea retornar para volver a formar parte del círculo.

Sin embargo, considerar que el círculo es perfecto es seguir idealizando esta cuestión. Parecería en estas páginas que Kofman trata de rescatar la figura de la «Gran Madre» o convocar sus máscaras para fijar en ellas lo femenino y cómo se relaciona Nerval con ello. No obstante, desde nuestra lectura, nada más alejado de lo que tratamos de proponer. Aquí no se trata de recurrir a la figura de la Madre Naturaleza, de Isis o de Artemisa para volver a ellas, o del deseo del retorno de las grandes diosas como protectoras y paridoras-ordenadoras del mundo. En efecto, podría ser una lectura, si pasamos por alto un pequeño detalle, a saber, seguir obviando la ambivalencia, la diferencia o si se prefiere, la repetición creadora. Así, «repetición creadora» es otra manera de expresar el esfuerzo, no por volver al útero materno —donde la tensión psíquica se rebaje a cero, disolución del yo, comandada por la pulsión de muerte—, sino por la prevalencia de Eros sobre las pulsiones de muerte. Por otro lado, el conjuro de Kofman será hablar, precisamente, del encantamiento de Nerval que es quien fija o anuda en Isis, en Minerva o en las hadas, a través de su particular círculo

<sup>500</sup> «la « mère » ne peut exercer ses charmes que de loin, masquée, revêtue de voiles, intouchable, inaccessible», Sarah Kofman. *Nerval. Le charme de la répétition*, p. 45.

<sup>501</sup> «On peut supposer que c'est la forclusion de l'ambivalence maternelle qui est à l'origine de tous les autres clivages», íd.

protector y fecundador de la escritura, lo femenino a partir de una idealización que excluye el cuerpo de la mujer.

La perfección del presente siempre está ya preinvertida por la fantasía que quita al real toda solidez, toda consistencia, transformándolo en un cuadro poético o en una imagen onírica: las brumas, los vapores «hoffmannescos» envuelven los paisajes que nunca son percibidos directamente, sino que son reflejados en las lagunas y en los lagos del país de Valois, espejos que ofrecen simples imágenes, simulacros, poniendo el real a distancia, contribuyendo al encanto «fantástico» del texto<sup>502</sup>.

Por consiguiente, Kofman se plantea su andanza por los textos de Nerval desde la posibilidad de que la fuerza que atrae a un hombre hacia la mujer amada tendrá que ver con esta distancia y repetición, o sea, con este círculo mágico, lo que, por desplazamiento, lleva a la posibilidad de asimilación de las diversas mujeres amadas, estos «tipos de mujeres» como máscaras de la madre<sup>503</sup>. Nuestra autora, por tanto, no propone acabar ni con la figura del círculo ni con la figura de las diosas, pero sí transformarlas —es lo característico de las metáforas e imágenes, que se pueden redibujar una y otra vez—. Kofman, entonces, toma la figuración del tiempo cíclico y del círculo perfecto para introducir en ella la *posibilidad*, la mutación no como *anomalía*, sino como norma. El cambio surge, de esta manera, como marca de tiempo, marca de ritmo, lo que conlleva la sucesión de lo diferente, de la repetición con la diferencia. Trata de romper el hechizo neurótico del retorno de lo mismo, de la perfección, de la eternidad.

## 15.2. De rubias y de morenas

Tomando como referencia el análisis de *Sylvie*, Kofman señala que el relato se articula en torno a una oposición entre el gasto y el ahorro, entre lo artificial y lo natural, entre la vida y la muerte, entre lo ideal y lo real, mediante dos figuras, a saber: la de Adrienne-Aurélien y Sylvie. Oposición que, en la lectura de Kofman, estructura el relato, cuya raíz la encuentra en una oposición general que enfrenta la cultura y la naturaleza; en el terreno moral entre la corrupción y la inocencia; o, en términos económicos, el gasto y el ahorro, la conservación y el derroche<sup>504</sup>. Figuras de dos tipos opuestos de mujer que divide la ambivalencia de una, atribuyendo una de sus caras a la otra, para opacar su condición *jánica* o impedir que se revele. Dos tipos de mujer, la rubia y la morena, implican, como se refleja en el relato, dos tipos de encantamiento, de magia, es decir, dos seducciones diferentes. Es curioso que, achacando la seducción a la mujer, en lo más inmediato de la novela sea el *galán* el que emplee la seducción con las féminas. En definitiva, se oponen dos tipos de mujer, de manera muy poco novedosa, pues si atendemos a Freud, en la *psicopatología de la vida cotidiana*, manifiesta que en esta oposición general se viene encerrando lo femenino y separando-neutralizando su ambivalencia a lo largo de nuestra tradición.

---

<sup>502</sup> «L'aperception du présent est toujours déjà préinvestie par le fantasme qui ôte au réel toute solidité, toute consistance, le transformant en un tableau poétique ou en une image onirique : des brumes, des vapeurs «hoffmannesques» enveloppent les paysages qui ne sont jamais perçus directement mais reflétés dans les étangs et les lacs du pays Valois, miroirs qui offrent de simples images, des simulacres, mettent le réel à distance, contribuant au charme «fantastique» du texte», *ib.*, p. 43.

<sup>503</sup> *Cf. ib.*, p. 49.

<sup>504</sup> *Cf. ib.*, p. 36.

### 15.2.1. Adrienne-Aurélie

Como indica el guion que figura entre ambos nombres propios, se trata de dos personajes distintos, pero íntimamente unidos para el protagonista: «¡Amar a una religiosa bajo la forma de una actriz!... ¡Y si fuese la misma! ¡Ay para volverse loco! Es como una atracción fatal donde lo desconocido te arrastra, igual que el fuego fatuo»<sup>505</sup>. Vemos entonces dos mujeres que reúnen lo que atrae el amor ideal imposible del protagonista. Le aborda el recuerdo de una fiesta de primavera de su adolescencia, en la que conoce a Adrienne, una joven alta, rubia y hermosa, que le hace olvidarse de su acompañante y bailan hasta el amanecer, hasta quedar extasiado y prendado de la muchacha. El narrador-protagonista nos sitúa ante una mujer que, según decían, provenía de los antiguos reyes de Francia, que parecía la mismísima Beatriz de Dante<sup>506</sup>. Los «vapores hoffmanescos» a los que remitía la cita que mencionamos de Kofman, se ponen aquí en relación con el ambiente que rodea a la figura de Adrienne, puesto que el narrador nos dibuja un ambiente fresco en medio de la noche, justo antes del amanecer, en el que del césped emanan vapores: «El césped se había recubierto de débiles vapores condensados, que desplegaban sus blandos copos sobre las puntas de las hierbas»<sup>507</sup>. Emanaciones que refuerzan el aura etérea e inalcanzable de Adrienne que inspira un amor que será el germen del que el joven galán desarrolla por Aurélie, la actriz:

Aquel amor vago y sin esperanzas concebido por una mujer de teatro, que todas las noches me atrapaba [...] tenía su germen en el recuerdo de Adrienne, flor de la noche abierta a la pálida claridad de la luna, fantasma rosa y rubio, deslizándose sobre la hierba y bañada por blancos vapores. El parecido con una figura olvidada desde hacía muchos años, se perfilaba ahora con una pasmosa claridad<sup>508</sup>.

La actriz a pesar de estar vinculada con la pureza que se le presuponía a la noble Adrienne, al mismo tiempo, se encuentra en relación con cierto exotismo de su profesión y su conexión con la noche y la sensualidad; lo que nos lleva, con Kofman, a una figura cuyo tipo de seducción-magia se presumen ligados a la decadencia, a Oriente, al teatro, a la frivolidad y la falta de corazón. Esto último es introducido en la vida de nuestro joven a través de los consejos de su tío. Nos relata lo siguiente: «Siguiendo las tempranas advertencias de uno de mis tíos, que vivió en los penúltimos años del siglo XVIII, con la intensidad que había que vivirlos para conocerlos bien, según las cuales las actrices no eran mujeres y la naturaleza se había olvidado incluso de darles corazón»<sup>509</sup>. Por tanto, la religiosa y la actriz son indiferentes al sentimiento de nuestro protagonista, dado que la primera no tiene corazón, o al menos no lo tiene para el joven, pues es entregado a Dios, y la segunda es actriz.

A pesar de esto, el protagonista confiesa que va todas las noches al teatro, rodeado de todas aquellas gentes vanidosas, con tocados y joyas relucientes, deseosos de ser vistos. Él destaca, precisamente, porque no quiere ser visto y quiere ver a aquella *aparición* que iluminaba el espacio y su corazón, y declara: «devolviendo la vida con apenas una palabra y

<sup>505</sup> Gérard de Nerval. *Aurélia o el sueño y la vida, seguido de Las hijas del fuego*, p. 213.

<sup>506</sup> *Ib.*, p. 211.

<sup>507</sup> *Id.*

<sup>508</sup> *Ib.*, pp. 212-213.

<sup>509</sup> *Ib.*, p. 206.

un suspiro a todas aquellas banas figuras que me rodeaban»<sup>510</sup>. La sonrisa de su actriz le llena de luz y de beatitud y su voz le infunde alegría y amor. Aquella mujer era dueña de todas las perfecciones, hasta el punto de compararla con las Gracias o las Horas, aquellas que animaban la naturaleza, marcando sus tiempos y ciclos. Hacían crecer las ramas, las flores y finalmente los frutos:

Me sentía vivir en ella, y ella vivía solo para mí. Su sonrisa me llenaba de una dicha infinita; la vibración de su voz, tan dulce [...] Tenía para mí todas las perfecciones, respondía a todos mis entusiasmos, a todos mis caprichos [...] ¡igual que las Horas divinas que se recortan, con una estrella en la frente, sobre los fondos ocres de los frescos de Herculano!<sup>511</sup>.

Ella era perfecta, si bien, siguiendo el consejo de su tío, confiesa que acostumbraba a pensar mal de todas las mujeres. A pesar de que las mentalidades *cambian*, y que los tiempos de su tío eran *diferentes* a los suyos, el prejuicio se mantiene *inmutable*. Es curioso que confiese tal prejuicio cuando su relato se basa en el amor inspirado por y en tres mujeres, de las cuales en ningún momento manifiesta otra cosa que su perfección. Esto, nos lleva a cuestionarnos sobre la ambivalencia de tales declaraciones, sobre lo que se reprime y no se dice de ellas, que, por otro lado, rechazan al galán caballero, dejándole en la insatisfacción más tortuosa.

Pero es que, la actriz Aurélie, no era una mujer como tal, sino un ideal, como las otras dos, y en tanto que tal, no se tolera lo que hay en ella de mujer. En este sentido, como muestra del esfuerzo, la labor de mantener el ideal o, dicho de otro modo, el espejismo que mantiene ocultas a estas mujeres, aludimos al siguiente fragmento en el que nuestro protagonista declara: «Aunque esta situación ya duraba más de un año [la del amor hacia la actriz], ni siquiera había pretendido en ese tiempo informarme de qué podría ser; tenía miedo de romper el espejo mágico que me devolvía su imagen»<sup>512</sup>. El protagonista la coloca en un lugar inaccesible, inalcanzable, lo que envuelve su amor de cierto encanto mágico, que le da, a él, la imagen que proyecta en Aurélie. No le interesa otra cosa, no le interesa esta mujer, puesto que lo que despierta su atención es la posibilidad de poner en ella el fantasma de un amor del pasado. Esta inaccesibilidad que le proporciona el círculo mágico traza su encantamiento, a saber: convocar a esa figura fantasmagórica que es Adrienne para él en Aurélie, lo que implica para nuestro protagonista una distancia protectora. Kofman sostendrá que aparece como defensa ante la posible transgresión de tocar a la mujer prohibida, que será la primera. Así, nuestro galán se contenta con admirar a Aurélie de lejos, sin interactuar con ella —sin atreverse a que en la figura de la mujer que admira se infiltre una mujer real que ahuyente al fantasma (fantasía) que él ha puesto en la imagen de su cuerpo —que queda velado—. La única posibilidad es un amor casto y, también en cierto modo, *masturbatorio*, donde no hay cabida para *la otra*. Cuestión sobre la cual Kofman escribe:

Por sus amores castos, el narrador, el pintor Colonna, es el adepto, no de la Afrodita terrestre, sino de la celeste, es uno de los creyentes de Venus-Urania, pues adora en su corazón la imagen pura de la mujer tratando de no tocar jamás a la mujer real, a pesar de la cual, tiende a

---

<sup>510</sup> *Ib.*, p. 205.

<sup>511</sup> *Ib.*, pp. 205-206.

<sup>512</sup> *Ib.*, p. 206.

preservar intacta la imagen del ideal, por temor de ver, quizá, cómo la virgen se transforma en puta<sup>513</sup>.

En *Sylvie* aparece, según lo expuesto, la figura de la actriz como la de la mujer inaccesible, aquella que se pierde en otras, en las que da vida en el teatro, repitiendo un guion, un mismo texto. En cada representación el mismo nombre, la misma ropa, el mismo maquillaje, que son de otra que no es ella, que niega su diferencia específica, pues: «por su traje, el actor se deshace de toda identidad propia, deviene una simple figura, un significante vacío susceptible de prestarse a todas las identificaciones, a todos los extravíos»<sup>514</sup>. Negar de esta manera la diferencia, en un mundo donde todo es intercambiable y reversible implica cierta manera de actuar fetichista. Para Kofman es la representación del retorno de los muertos o de los nunca vivos, lo que supone la alianza entre el teatro y la pulsión de muerte, a través de la compulsión a la repetición.

La actriz es percibida como un personaje todopoderoso, apta para responder a todos sus entusiasmos, todos sus caprichos, poseyendo todas las perfecciones. Pero que no son más que el correlato del narcicismo del espectador, la proyección de su deseo de omnipotencia<sup>515</sup>.

La fascinación por la actriz por la que suspira el protagonista de *Sylvie* es alimentada por su aura mágica, ya que tiene la capacidad de metamorfosearse —ser una y otra— y con ello metamorfosarse al espectador, cual digna heredera de Circe. Por lo mismo, Kofman sostendrá que «La actriz no es percibida ni como actriz ni como mujer, sino como una Idea, un ideal platónico, un “fantasma metafísico”»<sup>516</sup>. Esto nos recuerda a Sibyl, la actriz amante de Dorian Gray<sup>517</sup>. Ambas mujeres perdidas entre fantasías, muertas e intocables, invisibles para los hombres que las enfrentan de manera velada. En el desvelamiento del deseo y amor que sienten estas mujeres por sus respectivos galanes, ellos ven truncada la posibilidad de su amor ideal. Ambas osan declarar su deseo, sus ganas, su corporalidad —nada más alejado del ideal— y con ello impiden la posibilidad de (re)encarnar, una y otra vez, el retorno de lo igual, es decir, todas aquellas otras mujeres que en virtud de la semejanza pueden venir a ellas. Al respecto, encontramos en el texto de *Sylvie* la siguiente declaración del protagonista:

El único refugio que nos quedaba era aquella torre de marfil de los poetas, donde subíamos más y más alto para sentirnos a salvo de las masas. [...] Respirábamos por fin el aire puro de las soledades, bebíamos el olvido en la copa de oro de las leyendas, nos sentíamos ebrios de amor y poesía. ¡Amor, ay, por las formas vagas, por los tintes azules y rosados, por los fantasmas metafísicos! Vista de cerca, la mujer real sublevaba nuestra ingenuidad. Tenía que aparecer a nuestros ojos como una diosa o una reina, y, desde luego, por nuestra parte, no pretender jamás acercarse a ella<sup>518</sup>.

<sup>513</sup> «Par ses chastes amours, le narrateur, tel le peintre Colonna, est l'adepte non de l'Aphrodite terrestre mais de l'Aphrodite céleste, il est un des croyants de Vénus-Uranie, car il adore en son cœur la pure image de la femme sans jamais tenter de toucher à la femme réelle dont il tient à préserver intacte l'image idéale, de peur de voir peut-être la vierge se transformer en putain». Sarah Kofman. *Nerval. Le charme de la répétition*, p. 47.

<sup>514</sup> «Par son costume, l'acteur se défait de toute identité propre, devient une simple figure, un signifiant vide susceptible de se prêter à toutes les identifications, à tous les égarements», *ib.*, p. 55.

<sup>515</sup> «L'Actrice est perçue comme un personnage tout-puissant, apte à répondre à tous ses enthousiasmes, tous ses caprices, détenant toutes les perfecciones. Mais celles-ci sont seulement le corrélat du narcissisme du spectateur, la projection de son désir de toute-puissance», *ib.*, p. 63.

<sup>516</sup> «L'actrice n'est perçue ni comme actrice ni comme femme, mais comme une Idée, un idéal platonicien, un « fantôme métaphysique » », *ib.*, p. 57.

<sup>517</sup> *Supra*, pp. 329 y ss.

<sup>518</sup> *Aurélia o el sueño y la vida, seguido de Las hijas del fuego*, p. 207.

*Vista de cerca la mujer subleva.* Si aparece como reina o diosa, mejor no acercarse no vaya a ser que huelga a humana. Actitud, gesto, disposición que de nuevo ponemos en relación con el pasaje en el que, en *El retrato de Dorian Gray*, Sibyl confiesa su deseo y pasión a Dorian. Como vimos, al hacerlo, deja de ser el correlato o el reflejo del protagonista, puesto que quiebra la posibilidad de que Dorian se proyecte en ella, mostrando abiertamente su diferencia. Será a partir de aquí cuando Dorian mire el cuadro de una manera distinta, hasta el punto en el que el retrato le devuelve la mirada y aparece la primera mueca en la pintura. Entonces quiebra la posibilidad de que Sibyl cumpla con su rol de actriz, —de hecho, lo rechaza—, el que aseguraba *narcisísticamente* a Dorian la predeterminación —el destino, la repetición—, a saber: el eterno retorno de lo mismo.

### 15.2.2. Sylvie

Sylvie aparece en la primera evocación del protagonista como una muchacha bella —la más bella de una aldea vecina a la del narrador— pero menos que Adrienne, quien deslumbra a nuestro galán. Por ella no parece sentir un amor tan ideal, sino que se trata de un amor menos místico, más terrenal y sereno. Pero por muy terrenal que pudiera parecer esta nueva forma de amor, no deja de convertirla en estatua, en una diosa griega o en una mujer ideal. Aparece figurada como una estatua de Atenea. Vinculada a Grecia, sin el aura exótica que envuelve a Aurélie, dominatrix de la noche y del corazón suspirante del protagonista. De hecho, se presenta en el texto como la mujer que, si hubiera estado al lado del joven, hubiera impedido que este dilapidara su fortuna, pues es una mujer resuelta y sensata; serena y sabia. Se trata, por tanto, de un amor tangible, posible; aunque, finalmente, se revele como imposible. El protagonista cree que, a pesar de haber bailado aquella noche con Adrienne y haber roto el contacto con Sylvie al marchar a París, ella estará esperándole en el pueblo. Además, fantasea con la posibilidad de que ella sea pobre y, por tanto, no pueda resistir el reencuentro con nuestro galán y, sin duda, aceptará una propuesta amorosa.

### 15.3. Eurídice, dos veces perdida

Cada tipo, como se desprende de lo expuesto, se caracteriza por ser el opuesto al otro. Así la cadena de significantes que se derivan de uno y otro será opuesta a la del tipo contrario: Egipto-Grecia, Isis-Atenea, rubia-morena, derrochadora-ahorradora, corrupta-inocente, pero Kofman avisa: «estas divisiones son el efecto de un encantamiento ilusorio»<sup>519</sup>. Es decir, que se trata de un efecto óptico de la escritura, pues en su desarrollo se muestra que no se trata de opuestos que se excluyen, sino de oposiciones que se implican en una relación de ambivalencia, esto es, que tanto la inocente y dulce Sylvie puede comportarse como una atrevida actriz en la noche parisina; cuanto Aurélie, puede ser fiel y leal, según se presupone a la virtuosa Sylvie. Su enfrentamiento surge de la pretensión de la existencia de dos tipos *opuestos excluyentes* de mujer, pero que, tras la reconstrucción de Kofman, se acaban por figurar como inseparables, dado que «circulan ya siempre la una en la otra»<sup>520</sup>, en lo inconsciente, como pondrá de relieve nuestra autora, unidas en la figura de la primera mujer: la madre, cuestión que trataremos en el siguiente apartado. El objetivo

---

<sup>519</sup> «Ces clivages sont l'effet d'un charme illusoire», Sarah Kofman. *Nerval. Le charme de la répétition*, p. 36.

<sup>520</sup> «circulent toujours déjà l'une dans l'autre», *ib.*, p. 37.



de afianzar y garantizar que los sistemas de opuestos sean excluyentes es separar el mundo en dos mitades, una opuesta a la otra, disociadas por una división pretendidamente sustancial, esencial, al precio de rechazar radicalmente la ambivalencia; en pro de un mundo simple y perfecto, parmenídeo. No obstante, Kofman pondrá todos sus esfuerzos en mostrar cómo lo bueno y puro es inseparable del hedor de la putrefacción, igual que ocurre con las flores<sup>521</sup>.

En esta separación y represión radical, al establecer dos tipos de mujeres representados, una por Isis, oriental, nocturna, y la otra por Atenea, sabia y serena, se obvia la singularidad de cada uno de los sujetos particulares que caen bajo ellos. Y se obvia gracias a la idealización, es decir, mediante el encantamiento de la distancia y de la repetición, que no hace más que dar consistencia a este proceso. Cuando se describe a Sylvie como Atenea se la convierte en una estatua. Ya vimos el mismo proceso *fetichizante* a propósito de *Gradiva* cuando el protagonista<sup>522</sup>, enamorado del fantasma (fantasía) de una mujer pompeyana representada en un bajorrelieve, convierte a Zoé en su fantasma, transmutando una mujer de carne y hueso en una mujer etérea, tomando lo vivo por lo muerto. La divinización de la figura de la mujer provocada por la idealización conlleva, al mismo tiempo, su rebajamiento: «ella es idealizada, metamorfoseada en una bella estatua griega, en una Minerva, belleza intocable que a él le congratula admirar»<sup>523</sup>. Él es el que lleva a cabo la idealización, el que metamorfosea, transmuta y toma lo vivo para ocultarlo bajo lo muerto, tras lo intocable. En esta última cuestión sobre lo intangible diremos que, la belleza, desde este *esquema*, solo será admirable y *realmente* belleza si es inalcanzable, si no se puede *tocar* con la yema de los dedos, situando la tensión del juego en *dejar la miel a unos milímetros de los labios*. La corrupción, lo insoportable, la degradación aparecerá con la posibilidad del tacto, de sentir la piel del otro —es decir, de comprobar que ni es etérea ni es divina—. Aceptar el cuerpo, con su sangre, su sudor, con su placer y su dolor, con su vida y su muerte, con lo real del otro cuerpo; asumir que Zoé es Zoé —que es vida y no un fantasma de tiempos pasados— o que Sylvie es Sylvie y no Minerva, sino una joven cuyo cuerpo vibra, supone aceptar la ambivalencia.

Para repensar esto, citamos el siguiente fragmento de la novela de *Sylvie*: «Ya en París [...] todavía conservaba aquella doble imagen: la de una tierna amistad tristemente truncada, y la de un amor vago e imposible, fuente de pensamientos dolorosos que la filosofía del colegio no lograba calmar en modo alguno»<sup>524</sup>, por lo que, al mismo tiempo se mantiene una indistinción entre los tipos, tanto vale uno u otro. La preferencia dependerá de aquello que quiera desarrollar o poner en juego el protagonista a través de esas mujeres. La mención a la filosofía es particularmente interesante, sobre todo si se pone en relación con el siguiente extracto: «es el *Templo de la Filosofía*, que su fundador no tuvo la fortuna de poder terminar [...] Este edificio inacabado es hoy solo un montón de ruinas»<sup>525</sup>. Este templo es la concreción de lo bucólico de su ensoñación y de lo imposible: un templo nunca

<sup>521</sup> *Supra*, p. 326 y ss.

<sup>522</sup> *Supra*, p. 250 y ss.

<sup>523</sup> «elle est idéalisée, métamorphosée en une belle statue grecque, une Minerve, beauté intouchable qu'il se contente d'admirer», *ib.*, p. 44.

<sup>524</sup> Gérard de Nerval. *Aurélia o el sueño y la vida, seguido de Las hijas del fuego*, p. 212.

<sup>525</sup> *Ib.*, p. 232.

terminado, como aquella torre de marfil de los poetas, donde respiraban el aire *puro* de la metafísica, donde bebían en copas de oro y suspiraban por los fantasmas metafísicos. Torre desde la cual contemplar a la mujer de manera impúdica y *perversa*: alejada, diosa, sin pretender acercarse a ella. No obstante, el templo de la filosofía y la torre de los poetas nunca estarán terminados o, en otras palabras, nunca se podrá colocar la última piedra que permita hacer de ellos una fortaleza inexpugnable e invulnerable, desde la cual protegerse de las mujeres, al menos si estas renuncian a ser diosas o reinas, rubias o morenas, jóvenes o viejas, vírgenes o prostitutas.

Concebir que las mujeres se clasifican en dos tipos, ya sea una dualidad oposicional bajo los nombres de «virgen» o «puta»; «Atenea» o «Isis»; la «rubia» o la «morena», supone cerrar el círculo mágico. Clausura con la que lograr lo esperado con su ritual, a fin de ocultar y mantener reprimida la ambivalencia —insostenible—. A través de los textos de Kofman se destaca cómo los nombres de las diosas son máscaras de la madre y que los tipos de mujer se construyen como desplazamientos de ella. Esa mujer prohibida y, entonces, perdida, en tanto que tal, solo es tolerable mediante este círculo protector que alejará de ella todo aquello que incite lo prohibido. Partir de este desplazamiento permitirá ver por analogía, en otras mujeres, lo que supone el modelo original. De este modo, las mujeres fantaseadas serán Eurídicés, dos veces perdidas. Aquí se halla la clave de la interpretación que propone nuestra autora acerca de *Sylvie*:

[...] para dar cuenta de la identificación operada entre Adrienne y Aurélie, el protagonista no duda en recurrir a la concepción tradicional, simple de la *mimesis*, que deriva de la semejanza, de la repetición, de un modelo original, primero, según la analogía de la pintura. La semejanza entre Aurélie y Adrienne viene dada como una *clave* explicativa de su amor por la actriz<sup>526</sup>.

Su amor remite a un primer amor por el original, a razón de la semejanza entre lo uno y lo otro. En este sentido, es lo que hace que el modelo original surja en el relato como causa, como clave explicativa y supone, de nuevo, que la diferencia quede absolutamente velada y opaca a la conciencia. Resaltar esto es sacar a la luz lo *impropio* del tipo ideal de amor. Cifrado en figuras secundarias se presume a su base el amor original, fundador, como algo más allá de lo construido, de lo (su)puesto. Desde aquí, diremos que se trata de un *encantamiento* el que permite que Aurélie sea Adrienne. Es más, que ellas sean la madre en virtud del amor ideal y platónico hacia la mujer perdida está facilitado, precisamente, por esa analogía ilegítima. Cuando la diferencia específica, es decir, el cuerpo y el deseo de cada una de esas mujeres se pone en juego, el amor del protagonista se resolverá como imposible. Por tanto, para seguir esta interpretación hemos de asumir que el primer amor, el original, el modelo es alucinado, fantaseado, construido. En palabras de nuestra filósofa: «El original no es más que una construcción posterior (*après coup*) a partir de las réplicas, de la percepción casi alucinatoria de las semejanzas, de las que el indicio es suficiente para concluir la identidad»<sup>527</sup>. Se trata, entonces, de una construcción que parte de las réplicas

---

<sup>526</sup> «Pour rendre compte de l'identification opérée entre Adrienne et Aurélie, il n'hésite pas à recourir à la conception traditionnelle, simple, de la *mimesis*, qui fait dériver la ressemblance, la répétition, d'un modèle originaire, premier, selon l'analogie de la peinture. La ressemblance entre Aurélie et Adrienne est donnée comme une *clef* explicative de son amour pour l'actrice», Sarah Kofman. *Nerval. Le charme de la répétition*, p. 50.

<sup>527</sup> « « L'original » n'est qu'une construction *après coup*, à partir des répliques, à partir de la perception quasi hallucinatoire de ressemblances dont le moindre indice suffit pour conclure à l'identité », *ib.*, p. 51.

artificiales, que no se desprenden de un modelo original primero, sino de una creación de una primera vez supuesta y alucinada, fantaseada —la cual, recordemos, nunca se percibe—. Queda en un momento mítico y, por tanto, inaccesible. Esta creación, en *Nerval. Le charme de la répétition*, será un encantamiento, un hechizo que el autor logra construir con posterioridad, a partir de la repetición y distancia. Quizá, este análisis permita *ver* desde otro lugar la afirmación que, prácticamente, aparece en cada uno de los textos de Kofman: «la repetición es a la vez sustitutiva y originaria»<sup>528</sup>: el fantasma —modelo— se construye desde ecos deformes que tratan de dar consistencia a la primera fantasía, en una cadena de sustituciones repetitivas, posibilitada por la distancia y el olvido de la diferencia. En el caso de Aurélie y Adrienne, la semejanza permite el poder pasar indistintamente de la una a la otra. Por consiguiente, la seducción de las mujeres es la seducción de aquellos, que por medio de una invocan a otra, que hacen de «ella» el pronombre singular más plural posible y engloban a todas ellas, con sus tipos, máscaras o nombres y, en consecuencia, a ninguna. Pasar de la una a la otra es indicio de la incapacidad de ver a una mujer en *su diferencia*, pasando de unas a otras, en una cadena de semejanzas, que permiten las sustituciones sin cambio, la repetición —no creadora, estéril— sin fin.

Para ilustrar esto recurrimos al análisis que efectúa Kofman en referencia a la sonrisa materna. Para nuestra autora, la sonrisa es «expresión de la dulzura, de la ternura, y también del poder mágico que posee la mujer, quizá mortal. La sonrisa, instrumento de resurrección, encantamiento, hechiza mortalmente a quien seduce»<sup>529</sup> y, como tal, resulta buscada como la bendición de lo femenino. En *Un recuerdo de la infancia de Leonardo da Vinci* de Freud, la sonrisa de la Gioconda remite al fantasma universal de la sonrisa de la madre<sup>530</sup>, símbolo de ternura y de sensualidad, sin embargo:

[...] esto no significa que el artista *reproduzca* en sus cuadros el recuerdo de una sonrisa, la de la madre o la de la «modelo». Ni tampoco que *traduzca* el fantasma [fantasía] de una sonrisa. La sonrisa de la Madre [...] es una inscripción originaria, invención del arte, sustituto simbólico de una experiencia afectiva infantil. La sonrisa de la Madre es una repetición originaria de una sonrisa que siempre ha estado-sido- perdida, conocida con retraso, en la experiencia misma de su falta o en su satisfacción alucinatoria, onírica o artística. Todas las sonrisas inscritas en una obra de arte son expresiones sustitutivas de una sonrisa que nunca ha tenido lugar, a partir de las cuales es posible estructurar, *après coup*, el fantasma [fantasía] universal de la sonrisa de la Madre y, eventualmente, librarse de ella<sup>531</sup>.

Kofman describe aquí la sonrisa de una mujer buscada como vía mediante la que reencontrarse con la sonrisa de la madre, la cual es vacía, puesto que no remite a una sonrisa real, contundente, efectiva, sino a una construcción de la misma, supuesta. O, mejor dicho,

<sup>528</sup> «la répétition es à la fois substitutive et originaire», *íd.*

<sup>529</sup> «Le sourire, expression de la douceur, de la tendresse, mais aussi du pouvoir magique que détient la femme, peut être mortel. Le sourire, instrument de résurrection, charme, envoûte mortellement celui qu'il séduit», *ib.*, p. 60.

<sup>530</sup> *Supra*, pp. 148-151 y 164.

<sup>531</sup> «Cela ne signifie pas que l'artiste *reproduise* dans ses tableaux le souvenir d'un sourire, celui de la mère ou celui du « modèle ». Ni non plus qu'il *traduise* le fantasme d'un sourire. Le sourire de la Mère [...] es une inscription originaire, invention de l'art, substitut symbolique d'une expérience affective infantile. Le sourire de la Mère est une répétition originaire d'un sourire toujours déjà perdu, connu à retardement dans l'épreuve même de son manque ou dans sa satisfaction hallucinatoire, onirique ou artistique. Tous les sourires inscrits dans une œuvre d'art sont des expressions substitutives d'un sourire qui n'a jamais eu lieu, à partir desquelles il est possible de structurer, *après coup*, le fantasme universel du sourire de la Mère, et éventuellement, de s'en délivrer», Sarah Kofman. *Nerval. Le charme de la répétition*, p. 61.

puesta ahí, en el origen como modelo para velar *que no hay algo* tras ella más allá de un movimiento pulsional. Una sonrisa que en Kofman toma el cariz de señal de la mujer perdida como construcción posterior de una inscripción psíquica, de una huella de una determinada experiencia de satisfacción, que, una y otra vez, tratamos de obtener vía alucinatoria. Por ello, en el origen no hay nada, sino que lo que aparece es experiencia de la falta, del vacío en el origen. Ante esto, Kofman hace patente la estrategia del círculo mágico de la escritura y, por extensión, del arte, a saber: el encantamiento de la repetición y de la distancia, en el que se conjura al ideal, para traerlo y convocar al fantasma que haga de pantalla, de velo encubridor.

#### 15.4. El retorno de las Horas

El juego del *Fort/da*<sup>532</sup> freudiano supone el intento simbólico de representar la ausencia de la madre en la infancia para, más tarde, representar la ausencia de la mujer amada prohibida, idealizada. En este juego, la actriz es una energía vivificante, pero que, cuando desaparece de escena desencadena la melancolía, la tristeza en el protagonista. Ahora bien, si hay juego o tensión es porque se mantiene la posibilidad de reaparición, o sea, de repetición de lo mismo. Este juego marca un ritmo determinado en el que se alterna presencia y ausencia. Un ritmo que Kofman, mediante la escritura de Nerval, relaciona con las sucesiones y los ciclos de la naturaleza, como manifestación del retorno de lo idéntico que proporciona el placer de lo predeterminado, que emerge como un seguro o garantía narcisista. Cuando aparece algo disruptivo que rompe el ciclo *natural*, acaece lo siniestro, lo que, precisamente, apunta a lo extraño que aparece en lo familiar, en el retorno de eso que había quedado rechazado, forcluido o reprimido, pero, en cualquier caso, sin acceso a la conciencia.

Si hablamos de ciclos, de diosas y de naturaleza es inevitable la mención de las *Horas*<sup>533</sup>: divinidades de las estaciones del año, representantes de la repetición cíclica. Protegen las cosechas poniendo ritmo y orden a los ciclos naturales, desde el desarrollo del árbol pasando por hacer crecer sus ramas y flores, para que, finalmente puedan dar frutos; lo que, por otro lado, las acerca a las Cárites. Grimal nos transmite que, en épocas tardías, llegaron a personificar las horas del día. Hermanas de las diosas del destino, las Moiras, todas ellas hijas de Zeus y de la titánide Temis<sup>534</sup>, diosa de las leyes eternas. En la *Teogonía* de Hesíodo encontramos sus nombres: Eunomía, diosa de la legislación y la ley; Dike, diosa de la justicia, y Eirene, la diosa que personifica la paz y la riqueza<sup>535</sup>. Las Horas son deidades ordenadoras y salvaguardan del retorno de lo igual («vinieron las Horas con el retorno del ciclo del año»<sup>536</sup>), mantienen el orden inmutable. Representadas con símbolos de la fertilidad y del crecimiento, con flores, abundante vegetación y frutos. Apuleyo las relaciona con las ninfas, deidades menores de lugares concretos, asociados con la naturaleza: montañas, manantiales, bosques, arboledas, mares... Grimal las describe como «espíritus de los campos y de la naturaleza en general, cuya fecundidad y gracia personifican»<sup>537</sup>. Son

---

<sup>532</sup> Cf. *ib.*, p. 64.

<sup>533</sup> Cf. Pierre Grimal. *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 276.

<sup>534</sup> Cf. *ib.*, p. 500.

<sup>535</sup> Hesíodo. *Teogonía*, 900-907.

<sup>536</sup> Hesíodo. *Trabajos y días*, 38B.

<sup>537</sup> Cf. *ib.*, p. 380.

hilanderas, tejedoras como sus hermanas las Moiras. Las primeras hilan los acontecimientos según sus leyes y orden. Las segundas, el destino de los hombres y reparten los respectivos lotes de felicidad o desdicha.

Se trata de una triple figuración de lo femenino, que Kofman acerca a la extraída del relato de *Sylvie*, en el que las tres mujeres, podrían, en virtud de su semejanza, ser hermanas. De hecho, será el propio protagonista el que no deje de compararlas con las Horas, las ninfas o las hadas. Hacer que ellas, en sus ausencias y presencias, rijan el tiempo y marquen los ritmos de vida y muerte, que dispongan del conocimiento de las leyes eternas implica, al mismo tiempo, establecer un juego en el que se vuelvan tolerables al proporcionar el placer de lo esperado, de lo seguro, de lo garantizado. Además de suponer que el verdadero *poder* está en aquel que las coloca en esa posición que las invoca como Horas y no como mujeres.

Parece que el número tres se repite una y otra vez, en las Parcas, en las Horas, en las Cárites e, incluso, en las hadas, pues encontramos representaciones medievales en las que es habitual ver a una de ellas junto con otras dos doncellas. A pesar de ello, no es tan obvio que en el relato de Nerval haya tres elementos femeninos, pues como ya señaló Kofman, gracias a la identificación entre Aurélie y Adrienne, parecería que solo hay dos tipos de mujeres: «la rubia y la morena». La negación de un tercer tipo, manera o posibilidad reduce la cuestión a una oposición excluyente entre dos tipologías, olvidando a la tercera, la horrible, la insoportable: la muerte. La propia y la de la madre<sup>538</sup>. Kofman considera que se trata de una defensa, de una formación de compromiso articulada en el relato de Nerval para no asumir la ambivalencia en la figura de la mujer, ni, por tanto, la conexión entre amor y muerte. La ambivalencia parece que aflora cuando quedan restauradas tres fuerzas en la figura de la mujer: la generadora —madre—, de acompañamiento —amante— y destructiva —la muerte—. Sin embargo, «separar la imagen del amor de la de la muerte conlleva condenarse a un amor platónico»<sup>539</sup>. En este sentido, Kofman encontrará en el relato de Nerval cierta disposición del protagonista ante la mujer que compara una y otra vez con estas deidades, en la que lo que «él no quiere, no puede ver, es que Sylvie, si es una Parca, está ligada tanto a la muerte como a la vida, al eterno retorno, pero también al tiempo y a la necesidad del cambio»<sup>540</sup>. Aceptar el cambio, la ausencia, la pérdida rompe este eterno retorno de lo igual, expresión del automatismo planetario y quiebra a la vez la seguridad que brinda el círculo protector. Es decir, hace resquebrajar todos aquellos encantamientos que funcionan a la manera fetichista que permiten mantener oculta la alteridad, se presente bajo la forma en que se presente.

Por tanto, hacer de Sylvie una diosa cuidadora del hogar, de lo familiar «como un hada industriosa, repartiendo la abundancia a su alrededor»<sup>541</sup>, lleva a Kofman a relacionar su figura con la de la diosa griega Hestia<sup>542</sup>. Diosa eternamente virgen que permanece dentro del Olimpo cuidando del fuego sagrado. Ello implica que no aparezca en las leyendas,

<sup>538</sup> Tuvimos oportunidad de acercarnos a este planteamiento a través del texto *Conversiones* de nuestra filósofa a través de la noción de ambivalencia, pp. 427 y ss.

<sup>539</sup> «séparer l'image de l'amour de celle de la mort, c'est se condamner à un amour platonique», Sarah Kofman. *Nerval. Le charme de la répétition*, p. 85.

<sup>540</sup> «Mais ce qu'il ne veut pas, ne peut pas voir, c'est que Sylvie, si elle est une Parque, est liée autant à la mort qu'à la vie, à l'éternel retour mais aussi au temps et à la nécessité du changement», *ib.*, p. 73.

<sup>541</sup> Gérard de Nerval. *Aurélia o el sueño y la vida, seguido de Las hijas del fuego*, p. 236.

<sup>542</sup> Pierre Grimal. «Hestia». *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 265.

dado que se trata de una diosa prácticamente inmóvil, cuyo rol es permanecer en el centro del mismo organizando y cuidando de su orden. Será la diosa del hogar, de hecho, «*hestia*» es un sustantivo para designar ‘hogar’. Podemos derivar de aquí que esta vinculación supone que se haga de Sylvie un ser de luz y olvidar que, si la hay, también habrá sombras. Kofman apuntala su análisis fundándose en los exhaustivos estudios de Vernant, para el cual Hestia es «símbolo prenda de estabilidad, de inmutabilidad, de permanencia [...] Punto fijo, centro a partir del cual el espacio humano se orienta y se organiza, Hestia, para los poetas y los filósofos, podrá identificarse con la tierra, inmóvil en el centro del cosmos»<sup>543</sup>, lo que hace de la calificación de «Madre Tierra» un nombre muy apropiado de Hestia.

Kofman toma de Vernant la reflexión sobre la etimología del nombre de Hestia, que la relaciona íntimamente con la «gran diosa hilandera» Ananké. Ambas responsables de la coordinación y el orden de los distintos elementos tanto en el cuerpo como en la tierra, haciendo del cosmos un *cosmos* (un todo ordenado). Con esto, parece que Kofman recupera aquello que había sido eliminado en la idealización de las mujeres como diosas de la juventud, fertilidad y de la naturaleza, incluyendo en ellas también la descomposición, la putrefacción y la muerte. Por otro lado, ambas figuras aparecen enlazadas íntimamente por una actividad que ya vimos en las Moiras o en las Horas, por el tejer. Son figuras tejedoras de destino, de ritmos, de orden y de ley, de:

[...] nudos mágicos que las mujeres tejen para hechizar y seducir a los hombres, nudos temibles que encantan como las quimeras que Nerval intenta domar fijándolas a su vez en los nudos de la escritura. Si seguimos el hilo de Ariadna de este nudo, nos conduce necesariamente al desenlace de la vida de Nerval que le hace colgarse, para atarse para siempre al vientre de la Madre Tierra, por algún cordón. En la lectura de *Sylvie*, no conviene perder de vista este hilo<sup>544</sup>.

No conviene perder de vista ni el cordón umbilical con la madre, ni el que, finalmente, el autor se echa al cuello. Vernant y, por medio de su texto, Kofman, encuentran cierta confusión, intencional o no, que plasma Platón al final de *La República*<sup>545</sup> acerca de la actividad de Hestia como tejedora. En su mito aparece la diosa Ananké en un trono en el centro del universo. Sobre sus rodillas se encuentra un huso (fijado en un gran eje de luz, resalta Vernant, lo que nos acerca al fuego del Olimpo de la figuración de Hestia). El movimiento de la rueda va ordenando cielo y tierra, manteniendo el cosmos. En el mito que nos transmite Platón aparece una diosa inmóvil en el centro del cosmos, «pero dueña de los movimientos que gravitan alrededor de ella»<sup>546</sup>. Tras acudir al diálogo platónico, *Crátilo*, Vernant pone de manifiesto la etimología que aparece del nombre de Hestia. En este texto de Platón leemos que Sócrates dice:

Por ejemplo, a lo que nosotros llamamos *ousía* (ser, esencia), unos lo llaman *essía* y otros incluso *ōsía*. Así pues, es razonable llamar *Hestía*, conforme a la segunda denominación, al «ser (esencia)» de las cosas. Pero, además, dado que nosotros decimos *estín* (es) de cuanto participa de la *ousía*, también por esto sería correcto el nombre de *Hestía*. [...] Cuantos, a su vez, la llamaron

---

<sup>543</sup> En «La organización del espacio». *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Trad. castellana de Juan Diego López Bonillo. Barcelona: Ariel, 1973, p. 137.

<sup>544</sup> «nœuds magiques que tissent les femmes pour ensorceler et séduire les hommes, nœuds redoutables qui charment comme ces chimères que Nerval tente de dompter en les fixant à son tour dans les nœuds de l'écriture. A suivre le fil d'Ariane de ce nœud, il nous conduit nécessairement au dénouement final de la vie de Nerval qui le fit se *pendre*, s'attacher à jamais au ventre de la Terre-mère, par quelque cordon. Dans la lecture de *Sylvie*, il convient de ne pas perdre de vue ce fil», Sarah Kofman. *Nerval. Le charme de la répétition*, p. 75.

<sup>545</sup> Platón. *República*. Libro X, 616d-618a.

<sup>546</sup> Jean-Pierre Vernant. *Mito y pensamiento en los griegos*, p. 182.

ōsía pensarían, casi de acuerdo con Heráclito, que los seres se mueven todos y que nada permanece. La causa y el principio de estos es el «impulsar» [...] de donde es razonable que la llamaran ōsía<sup>547</sup>.

Platón mediante las palabras de Sócrates, propone entonces, una doble raíz en el nombre de Hestia, por lo que para Vernant «es muy significativo que pueda presentarlas, a despecho de su antinomia, como dos comentarios igualmente posibles del mismo nombre divino»<sup>548</sup>, ya que aunada bajo un mismo nombre, por un lado, la esencia fija e inmutable y, por otro, lo móvil y lo que no permanece, lo que resulta ser causa del impulso, del movimiento. De lo dicho se desprende que Hestia será tanto principio de permanencia, como principio de movimiento:

[...] en esta doble y contradictoria interpretación del nombre de la divinidad del Hogar, se reconocerá los mismos términos de la relación que todo conjunto opone y une en una pareja de contrarios ligados por inseparable «amistad», la diosa que inmoviliza el espacio alrededor de un centro fijo y el dios que lo vuelve indefinidamente móvil en todas sus partes<sup>549</sup>.

Según lo expuesto, Kofman retoma esta doble etimología planteada por Platón y analizada por Vernant, a partir de la confusión de la figura de Hestia-Ananké al final de *La República*, y tratará de recuperar algo de esa ambivalencia que trae la propia figura, en tanto que principio de la inmovilidad y de la movilidad.

#### 15.4.1. Las hadas

Para seguir mostrando cómo se obstaculiza esta ambivalencia en un ejercicio de dominio seductor y protector, Kofman se adentrará en la figuración y en el símbolo de las hadas, como concreción y extensión de las propiedades de las Parcas o Moiras, de las Horas o de las Cárites. La vinculación con estas últimas será por su desempeño, mientras que, con las primeras, podemos establecer mediante la etimología una conexión íntima. Pues si bien las hadas, al igual que las Horas, ninfas o Cárites cuidan de los campos y del cultivo, aparecen, además, como las que hacen destino, porque, según nos transmiten las tradiciones folclóricas, determinan el destino del protagonista. Buena cuenta de ello dan sus raíces latinas, dado que en latín son las *fata*, de *fatum* destino. En castellano conservamos esta familiaridad como podemos ver entre «hado» (destino, *fatum*) y «hadas». De entre ellas, hay una que en especial se ha relacionado con las Parcas, a saber, el hada madrina. Su actividad tiene que ver con el hilado y con el tejer, en tanto que hacedora de destinos<sup>550</sup>. Junto con el hada madrina, figura maternal ligada a la tradición clásica, emerge con fuerza también la figura del hada amante, muy trabajada en los siglos XII y XIII, estudiada por la filóloga Victoria Cirlot. Se figura como dama salvadora, aunque a veces, también maligna, que logra a través de su saber curar y restaurar al héroe, valga como ejemplo salvar de la locura<sup>551</sup> u otorgar un puesto en la Corte, como en el caso del hada Melusina. La definición de hada se perfila, entonces, como una doncella que sabe de encantamientos y tiene la virtud

<sup>547</sup> Platón. *Crátilo*, 401c-e.

<sup>548</sup> Jean-Pierre Vernant. *Mito y pensamiento en los griegos*, p. 182.

<sup>549</sup> *Ib.*, p. 183.

<sup>550</sup> Cf. Juan Eduardo Cirlot, «Hadas», *Diccionario de símbolos*. 11ªed. Madrid: Siruela, 2007, p. 242, y Victoria Cirlot, «Hadas: lo maravilloso femenino». *Ciclo de conferencias: Hadas, brujas y sirenas*. Minuto 9:20. Fecha: 09/02/2016. Fundación Juan March. [consulta: 13/09/2018] Disponible en línea: <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=100655&l=1>

<sup>551</sup> Cf. Victoria Cirlot, «Hadas: lo maravilloso femenino», minuto 17:50.

de las palabras, conocimientos sobre piedras y hierbas, fuente de su juventud y abundancia. Una figura que está en íntima relación con la naturaleza, como reflejan los símbolos que las rodean en los relatos. Símbolos que, por otro lado, son los que trae Nerval en su escritura y que rodean a los personajes femeninos. Encontramos en leyendas, tradiciones de origen folclórico, relatos de mujeres de belleza, riqueza, poder, seducción, magia... todas ellas como apariciones extraordinarias de los bosques, que constituirán ciertas bases para la posterior construcción de una imagen maravillosa de la mujer<sup>552</sup>.

Cirlot, en referencia a lo maravilloso femenino y las hadas, expone dos tipos de relatos, en relación inversa, uno fijado en torno al tipo de hada morganiano (que hunde sus raíces en la figura de Morgana) y el tipo de hada melusiniano (fijado en la figura de Melusina): en el primer relato, el morganiano, el hada se lleva a su mundo al héroe, le arrastra a un mundo feérico, donde hada y héroe serán amantes o donde permanecerá el hombre secuestrado. El otro tipo de relato revela cómo la figura femenina se incorpora al mundo del caballero, donde logran formar una familia, un linaje. Vida en común que tendrá su final en la ruptura derivada de un pacto no respetado por parte del caballero, cuya consecuencia será la desaparición de esta figura<sup>553</sup>. Hada, que, en cualquier caso, se configura como objeto de deseo masculino —el amor cortés se condensa en esta figura<sup>554</sup>, pero que «nos introduce en esa ambigüedad fundamental que vemos florecer en el mundo medieval al tratar la figura del hada, en su rostro magnífico, pero también en el profundamente inquietante —lo que produce una cierta desazón—»<sup>555</sup>. Ambigüedad como carácter doble, polar que encontramos en la figura de «la Dama del Lago» o Viviana, hada que rapta a Lancelot cuando es un bebé y lo cría como propio, pero cuyo carácter ambiguo se presenta en la escena del rapto de Merlín y su encierro en una cueva. Episodio, que hace salir a la luz el ejercicio de *seducción* de la figura femenina a fin de hacer caer en la trampa a su amante y lograr confinarlo. Por otro lado, en la figura de Morgana vemos rasgos ambiguos cuando ofrece asilo al Rey Arturo en su reino o cuando aparece reflejada como su antagonista, destructora de paz. También en Melusina, cuya ambivalencia se declara en su propia figura: mitad humana mitad serpiente; figuras en las que vemos cómo se alternan en los diferentes relatos lo inquietante y lo maravilloso, lo cual, en palabras de Victoria Cirlot, no responde tanto a:

[...] la intrusión de un imaginario cristiano [que pudiera haber operado una deformación], si no, sobre todo, a lo que es inherente al símbolo, y es la polaridad, [que] encontramos junto, detrás, oculto ahí, [como en] la figura maravillosa está la espantosa, como la belleza contiene también el horror. De un modo inmejorable lo manifiesta toda la historia melusiniana<sup>556</sup>.

Es aquí, donde ambas autoras ven que algo de lo femenino tiene que escindirse, separarse, pero que, a pesar de ello, en el relato quedan pistas de la ambivalencia de la que habla Kofman o de la ambigüedad de la que habla Cirlot. Si traemos a colación a las hadas en nuestra investigación y el interesante trabajo de Cirlot, es para entender no solo por qué Kofman incorpora la figura del hada a su interpretación, sino porque será Nerval mismo el que las convoque bajo el nombre de Sylvie:

---

<sup>552</sup> Cf. Minutos 25-26:30.

<sup>553</sup> Cf. Minutos del 15 al 21.

<sup>554</sup> Cf. Minuto 21.

<sup>555</sup> Cf. Transcripción nuestra de los minutos 32-33.

<sup>556</sup> Transcripción nuestra del minuto 46-47.



Sylvie la flor de los campos, la ninfa, la hilandera es, también, un hada: un hada benévola capaz de exorcizar por su encanto los hechizos lanzados por algún genio maligno, por alguna vieja y cruel hada. Sylvie, es «el hada eternamente joven»<sup>557</sup>.

No obstante, Sylvie, solo es un nombre de la mujer en el relato. Kofman sostendrá que es el fantasma o la fantasía del narrador el que toma a Sylvie por una «Dama del Lago», por un hada benefactora capaz de suturar su división, de colmar su falta, acabando con la serie de sustituciones que tratan de taponar la angustia, que detiene el tiempo como principio del cambio<sup>558</sup>. Él es el que pone en ese lugar feérico a esta mujer, negando precisamente su ser *humana*, demasiado *humana*, pues serán sus dotes sobrenaturales, idealizadas, metafísicas, las que podrán deshacer su locura, tejiendo y atando, de alguna manera otros nudos, en virtud de un encantamiento, lazo, vínculo o cordón umbilical. Pero esto solo será posible en el círculo mágico que traza Nerval con su escritura, en el cual, mediante la seducción logra convocar a las Horas, a las Moiras o a las hadas, obviando su diferencia específica, ocultando su ambivalencia. Pero, a pesar de todo, esta se revela y lo hace en la particular defensa que hacen las mujeres de su deseo:

Pero las mujeres se niegan a dedicarse a quien les hace representar a las Horas, a las Parcas, a las ninfas o a las hadas. Rompen todos los nudos anudados por aquel que desea «suspirar» eternamente; hacen estallar los vínculos identificadores, en el nombre de su diferencia, con grandes estallidos de risa<sup>559</sup>.

El que anuda, el que teje, el que construye, el que viste con divinos ropajes es el que coloca a estas figuras de mujeres en el lugar de hadas, de ninfas, Parcas, Isis, Atenea o Artemisa, en la idealización que las coloca en un lugar inalcanzable, mortificándolas, amortajándolas con las vendas de las momias que ocultan el cadáver que es Isis.

### 15.5. Recapitulación: mujeres que no son diosas

Sin embargo, ¿qué ocurre con estas mujeres que son colocadas en este pedestal por aquel que las desea imposibles? O, dicho de otra manera, ¿qué nos cuentan los relatos, la tradición, la literatura, los cuentos cuando las mujeres, revelan que no son diosas?

En el comienzo del apartado titulado «retorno de las Horas», aparece el *juego* del *Fort/da* freudiano, en el que se juega el control sobre la presencia y la ausencia del objeto. Kofman, como hemos visto, lo pone en relación con el ejercicio de la escritura de Nerval, entendida como la defensa de control sobre el objeto. También remitimos a la reincidencia recurrente del número tres en determinadas representaciones de lo femenino vinculadas al destino, como las Moiras, las Horas o las Cárites. Con Kofman abríamos la reflexión sobre la cuestión de que, en el relato de Nerval, uno de los tres tipos de lo femenino queda subsumido en otro, lo que implica una dualidad excluyente —en la que ambas partes se

<sup>557</sup> «Sylvie, la fleur des champs, la nymphe, la fileuse, c'est aussi une fée : une fée bienveillante capable d'exorciser par son charme les sortilèges jetés par quelque malin génie, par quelque vieille et méchante fée. Sylvie, c'est « la fée éternellement jeune », double d'Isis, la déesse « éternellement jeune et pure », Sarah Kofman. *Nerval. Le charme de la répétition*, p. 76. Remitimos también a Gérard de Nerval. *Aurélia o el sueño y la vida, seguido de Las hijas del fuego*, p. 223.

<sup>558</sup> *Supra*, p. 431 y ss.

<sup>559</sup> «Mais les femmes refusent de s'attacher à qui leur fait jouer le rôle d'Heures, de Parques, de nymphes ou de fées. Elles brisent tous les nœuds noués par celui qui désire « soupirer » éternellement ; elles font éclater les liaisons identificatrices, au nom de leur différence, par de grands éclats de rire», Sarah Kofman. *Nerval. Le charme de la répétition*, p. 81.

oponen y rechazan—. Ahora bien, esto, según Kofman, apoyándose en Freud<sup>560</sup> comporta anular la más horrible de las tres figuraciones, a saber, la muerte. Pero no solo para el protagonista de la novela, sino que, lo realmente insoportable sería la muerte de la madre para el sujeto que escribe la novela. Eliminar esta diferencia y establecer dos tipos que escinden la figura de la madre en dos —la cara virginal y la otra— entraña prolongar la figura de la madre evitando su muerte por desplazamiento. De este modo, en esta proyección hacia el objeto se busca una madre benevolente, todopoderosa que responda a sus demandas y caprichos, joven e inmortal, perfecta.

Por otro lado, «Si la mujer es idealizada como perfecta, totalmente benévola y salvadora es porque la mujer “real” es desde siempre fantaseada como destructora: verdadera brecha que hace a toda mujer Helena o Lilith»<sup>561</sup>. Es decir, rubia o morena, pecadora o inocente. Ante este rostro, mirada o sonrisa mortífera, el hombre se refugia en su ideal, en el amor ideal, que le deja suspirando eternamente, lo que, por otra parte, lleva al desprecio o no consideración de lo que se presenta. La mujer real se presenta, por tanto, como *destructora o castradora*, como Diana, que disfrutaba de sacrificios humanos, diosa de la caza y de la venganza o como Judit que corta la cabeza de Holofernes para salvar a su pueblo y su integridad, como se vio tras el análisis de Kofman<sup>562</sup>. En la proyección del ideal se da una relación de enardecimiento narcisista, como si fuera un espejo o reflejo, como si pudiera transformarla y dominarla, en una separación absoluta de la sensatez y la insensatez; del buen sentido y del malo; del pecho bueno y del pecho malo, a través del encanto de la repetición, que cada vez más, en el desarrollo de Kofman, se acerca a constituirse como un «ritual mágico». Y, en esta idealización, abstracción o generalización, se pierde lo ominoso, que se revela en lo singular y específico que, de un momento para otro, torna el hogar en inhóspito.

Parece como si las máscaras acudieran a la madre para decir que en ella está cierto tipo de verdad. No obstante, lo que trata de hacer Kofman es desmitificar esta figura, por lo que no dará *sustancialidad* a la madre, sino que pretende hacer temblar todas las notas y características que a lo largo de la tradición se han ido acumulando en su figura, como en una vieja casa que ha sido tomada por todo tipo de fantasmas. Por ello recupera el tercer tipo reprimido de mujer, trae a las Horas, a las Moiras, a las hadas, para romper la dualidad insertando, con el tercer elemento la muerte, el vacío, la diferencia, en el intento de crear un espacio para la repetición creadora.

Este ritual o círculo mágico establece una repetición estéril y mecánica, que permite controlar la angustia provocada por el espectáculo de la naturaleza y de la vida —en el sentido más dionisiaco—, en la que es patente el cambio y la corrupción. Para evitarlo, el encantamiento viene a cegar, a desviar la mirada, protegida en el «templo de la filosofía», del saber, de la especulación y fantaseo y todas las demás concreciones artísticas. Un templo

---

<sup>560</sup> En específico en el texto de 1913 titulado *El motivo de la elección del cofre*.

<sup>561</sup> «Si la femme est idéalisée comme parfaite, totalement bienveillante et salvatrice, c'est parce que la femme « réelle » est toujours déjà fantasmée comme destructrice : véritable clivage qui fait de toute femme Hélène ou Lilith», Sarah Kofman. *Nerval. Le charme de la répétition*, p. 87.

<sup>562</sup> *Supra*, pp. 233 y ss., 238 y ss.

que siempre está en ruinas, incapaz de completarse<sup>563</sup>, es decir, incapaz de eliminar de manera efectiva la muerte, el cambio, la ambivalencia.

En el texto de Nerval encontramos cuatro escenas que se ofrecen en la reescritura de Kofman y en nuestra lectura como la concreción de lo que hemos expuesto durante todo este capítulo. Enfocado no tanto en analizar la figura de la mujer en tanto que diosa, como en el intento —más o menos frustrado— de *colocar* a las mujeres ahí, hasta que se niegan, hasta que desmontan el juego neurótico porque no logran la perfección a la que aspira el perverso. Aprovechamos este momento de la reflexión para recuperar las siguientes palabras de Leyra: «Querer reconocer siempre a la niña en la mujer en aras de no se sabe qué eterno femenino, ha establecido el equívoco de una feminidad intemporal, una belleza y una juventud eternas que enmascaran el otro aspecto»<sup>564</sup>, luego podríamos hablar tanto de infantilización de la mujer como endiosamiento, en cualquier caso, hablaríamos en efecto de una defensa ante ese otro aspecto que se rechaza. Este planteamiento nos hace reconsiderar aquella frase de Nerval en la que se expresa que *vista de cerca la mujer subleva*, puesto que no es tanto esto como que la mujer, desde esta perspectiva es pura sublevación. Subleva las ingenuidades de los hombres, pero cuando se muestra en su diferencia. Solo el encantamiento de la repetición logrará excitar y no sublevar, y en la distancia que interpone, posibilitará el enfrentamiento. La primera escena a la que haremos mención es en relación con la figura de Sylvie, que aparece, como dijimos, en el recuerdo del protagonista como la eternamente joven, representante de la belleza terrenal —de hecho, es la más bella del pueblo, como él mismo nos indica—. Indicio de la falta de consistencia del lugar de diosa o ninfa que le es otorgado es la angustia que desencadena en nuestro galán el hecho de constatar que Sylvie ha cambiado:

Sylvie llevaba ropas de señorita, casi al gusto de la ciudad. Me hizo subir a su habitación con la misma ingenuidad de antaño. [...] La habitación estaba decorada con sencillez, aunque con muebles modernos; un espejo de marco dorado ocupaba el lugar del antiguo tremol, donde se veía un idílico pastor ofreciendo un nido a una pastora azul y rosa. La cama, de columnas protegida por una antigua tela de persiana rameada, había sido sustituida por una litera de nogal provista de una cortina corredera; en la ventana, en el lugar donde antes estaban las currucas, había ahora unos canarios. Sentí deseos de salir de aquella habitación donde no encontré nada del pasado<sup>565</sup>.

Es importante destacar un detalle que atraviesa toda esta novela, pues la pastora de vestidos azul y rosa puede leerse como una reminiscencia del fantasma de Adrienne, la cual, en las bucólicas fantasías del joven aparece vestida de tal forma. Por otro lado, es evidente que en este fragmento se pone de manifiesto la pérdida de seguridad narcisista del protagonista al encontrar todo cambiado, es decir, al ver truncada la posibilidad de que funcionara ahí el encantamiento de la repetición o la supresión de la diferencia: no encontró nada del pasado. La siguiente escena también atañe al papel de Sylvie, que *sin proponérselo* actúa de tal modo que es radicalmente contrario al rol que de ella esperaba nuestro protagonista. La muchacha nos da la clave: ha leído a Rousseau:

«Sylvie —le dije—, ¡ya no me quiere!» Suspiró. «Amigo mío —me dijo—, seamos razonables; en la vida las cosas no siempre son como queremos. Una vez me habló de *La Nouvelle*

<sup>563</sup> Cf. Sarah Kofman. *Nerval. Le charme de la répétition*, p. 109.

<sup>564</sup> *La mirada creadora*. Barcelona: Península, 1993, p. 182.

<sup>565</sup> Gérard de Nerval. *Aurélia o el sueño y la vida, seguido de Las hijas del fuego*, p. 234.

*Héleoïse*; por fin la leí, y esta frase me estremeció “toda joven que lea este libro está perdida”. Sin embargo, fiándome de mi razón, decidí seguir adelante y pasar a otros asuntos»<sup>566</sup>.

No se trata, entonces, de querer o no a nuestro protagonista: la joven fue capaz de seguir su camino, *siguiendo su razón*, logrando labrarse un futuro y una estabilidad —cosa que nuestro protagonista, sabio representante de los ideales de racionalidad y cultura europea, ha declarado ser incapaz. De esta manera, Sylvie pone de relieve la incapacidad de nuestro galán para decidir seguir adelante. «Seamos razonables», ella tampoco podría, con un golpe de varita mágica cerrar el círculo mágico. Solo será heredera de Isis e hija de Circe, de manera fallida y fantaseada, por el sujeto que la mira, y en este sentido, que la crea con ese fin.

Las siguientes dos escenas corresponden a Aurélie, la primera refiere al hecho de que al enterarse de que las cartas de amor que ha recibido de forma anónima son del joven, le dice: «Es usted un loco; pero vuelva a visitarme... Nunca encontré a nadie que supiera amarme»<sup>567</sup>, a lo que el hombre contesta: «¡Oh, mujer!, buscas el amor... ¿Acaso yo no?»<sup>568</sup>; conversación que nos ofrece el malentendido entre dos que se quieren: una que busca a alguien que sepa amarla; el otro que busca el amor. En relación con estas declaraciones *nefastas* por la imposibilidad que expresan, encontramos la última escena con la actriz. El protagonista narra lo siguiente:

Había planeado llevar a Aurélie al castillo, cerca de Orry, hasta la misma plaza verde donde había visto por primera vez a Adrienne. No manifestó ningún tipo de emoción. Entonces le conté todo; le hablé de aquel amor entrevisto en las noches, más tarde soñado, y finalmente realizado en ella. Me escuchó gravemente, y después me dijo: «¡Usted no me quiere! Lo que espera es que le diga: la artista y la religiosa son la misma persona; busca usted un drama, eso es todo, y el desenlace se le escapa. Vamos, ya no puedo creerle»<sup>569</sup>.

Le estaba contando un amor que no era el suyo, lo que hacía patente al mismo tiempo que él no era el que sabía amarla. Ella confirmaba a la perfección los dichos de su tío al no manifestar ningún tipo de emoción: las actrices no son mujeres, no tienen corazón. Sin embargo, le estaba escuchando gravemente, para concluir la situación afirmando que todo había estado dispuesto de tal manera que representase un drama, una fantasía. Él quería hacerla partícipe de su alucinación, lo único que podría satisfacerle. En este sentido, Aurélie al dismantelar el juego, el encantamiento, lo impide y quiebra cualquier posibilidad de espejismo, de ilusión. Arroja los velos y pisotea el atrezo dispuesto por el joven, antes de marcharse.

## 15.6. De la madre inmaculada

Hacer desaparecer la diferencia del eterno retorno entraña triunfar sobre la muerte, triunfar sobre el tiempo, sobre el cambio, sobre la ausencia, teniendo todo el dominio, como en el juego del *Fort/da*, incluso sobre el propio nacimiento. Salvar a la madre es protegerla para poder volver a su seno<sup>570</sup>. Desde estas consideraciones, el famoso «matar al padre» que se plantea desde el psicoanálisis, adquiere una fuerza particular, pues matar al padre es

---

<sup>566</sup> *Ib.*, p. 229.

<sup>567</sup> *Ib.*, p. 243.

<sup>568</sup> *Ib.*, p. 244.

<sup>569</sup> *Ib.*, p. 245.

<sup>570</sup> Sarah Kofman. *Nerval. Le charme de la répétition*, p. 120.

eliminar al rival que tiene a la madre para sí, y «tomar su lugar es salvar a la madre»<sup>571</sup>. De alguna manera, al apartarla de la violencia que la somete al padre —cifrada en la escena primitiva, fantaseada—, prevalece la dualidad madre-niño, la unión entre ellos. En esta reorganización de fuerzas, la madre quedará del lado del bien, de la pureza; mientras que el padre caerá en el lado de la violencia, de la violación, de herir a la madre. Kofman en esto, ve otra escisión con respecto de la madre: queda, de nuevo, esta figura libre de mácula, y la violencia y el deseo de hacerla sangrar, de violentarla —absolutamente prohibido— se desplaza hacia el padre, anulando la fuerza inquietante de la ambivalencia, ejerciendo esa violencia sobre sus sustitutos: «el “padre” real ha sido excluido, niño nacido de una Virgen, como el niño Jesús. Pues lo que el mito del niño salvador viene a salvaguardar ante todo es la idea de una madre virgen y casta, sin mancillar por el principio hostil, por el mal, por el padre»<sup>572</sup>. Sin embargo, para lograr la restitución completa de la madre, al eliminar al padre, se elimina también al hijo, todo ello, al servicio de devolver a la madre su velo, su himen, excluyendo todo principio de muerte, de cambio, de ausencia, de tensión y de juego; otorgándole por otro lado la potencia, el poder, con el cual poder regenerar al hijo divino.

El niño dirige toda su hostilidad hacia el padre, para conseguir mantener a la madre inmaculada, imagen de la pureza y de la divinidad. Desde la lectura que plantea Kofman, es aquí donde hallamos lo *hostigador* que animaba la pluma de Nerval: el niño-escritor en su intento de restitución gracias al círculo de la escritura para salvar a su madre y a sí mismo, mata a su padre —rechaza su apellido, su legado— a través de su pseudónimo. Restituye a la madre eliminando cualquier signo de su impureza, aun al precio de suponer el martirio que conlleva su transgresión:

[...] este sería el sentido último de todas las religiones que, por todas partes, representan una diosa maternal, virgen y casta, teniendo en sus brazos al niño salvador, víctima, en principio, él mismo de la muerte, llorado por la madre, antes de convertirse en redentor [...] adoración de los hombres a una Madre celeste cuyo niño es la esperanza del mundo<sup>573</sup>.

Kofman sostiene que este acto de liberación y salvaguarda de la integridad de la madre toma la apariencia de pulsión masoquista en el niño que carga sobre él todos los sufrimientos y castigos. Precisamente, porque en su acto hay algo insoportable, apunta a que tal vez sea por la culpabilidad, por eliminar al padre, el incesto que supone ser su propio padre; o bien, para no ver el cuerpo corrupto de la madre, así queda oculto el rostro destructivo, la muerte, bajo la imagen de la amada, desplazada más tarde a la de la bella salvadora. Un proceso de inversión onírica, donde la transgresión de la madre —haber sido mujer antes que madre— la carga el hijo, con gusto, para ver inalterable su rostro. Es como si Jesucristo no hubiera muerto por los pecados de la humanidad, sino para no ver el cuerpo ensangrentado y corrupto de su madre. Se trata de aceptar cualquier precio o castigo para seguir manteniendo bajo represión la diferencia, el devenir, el cambio, es decir, para mantenerlo bajo los rígidos velos y vendas de Isis, bajo los cuales Kofman no supone la

<sup>571</sup> Íd.

<sup>572</sup> «le « père » réel a été exclu, enfant né d'une Vierge ; tel l'enfant Jésus. Car ce que le mythe de l'enfant sauveur tend à sauvegarder avant tout c'est bien l'idée d'une mère vierge et chaste, non entamée par le principe hostile, le mal, le père», *ib.*, p. 120.

<sup>573</sup> «tel serait le sens dernier de toutes les religions qui partout représentent une déesse maternelle, vierge et chaste, tenant dans ses bras un enfant sauveur, victime d'abord lui-même de la mort, pleuré par la mère, avant de se transformer en rédempteur [...] adoration des hommes un Mère céleste dont l'enfant est l'espoir du monde», *ib.*, p. 121.

Verdad, ni los secretos de la naturaleza. Lo que se puede intuir bajo ellos es el cuerpo de lo femenino, la diferencia, la muerte, la corrupción, la putrefacción al mismo tiempo que la vida, el nacimiento y la belleza de la naturaleza, o sea, el eterno retorno de la diferencia, la repetición creadora.

## 16. El caso Diderot, travestido de la religiosa

Kofman en este pequeño ensayo titulado *Séductions*<sup>574</sup> (Seducciones) expone el poder de la seducción, mostrando que la escritura, quizá sea el escenario paradigmático de la misma. A través de *La religiosa* escrita por Diderot<sup>575</sup>; una novela que recoge las memorias de Suzanne Simonin, una joven obligada a vivir en un convento en contra de su voluntad. Se describe una historia que constituye una fuerte crítica hacia la institución de la Iglesia por el papel que juega en la represión de las mujeres —aunque a lo largo de la obra hay episodios en los que se denuncian, en general, la represión de la sexualidad y otras tendencias humanas—. Sin embargo, el punto de partida de la lectura de Kofman será lo que intuye bajo esta apariencia subversiva, que no será otra cosa que la cumbre del artificio, del engaño y de la seducción plasmadas en la *firma de la joven protagonista*, Suzanne, una mujer ingenua y honesta, tal como se aprecia en estas palabras dirigidas a su benefactor, el marqués de Croismare:

Sin embargo, no es presumible que se decida a cambiar mi suerte sin saber quién soy, y este es el motivo que me empuja a vencer mi amor propio y mi repugnancia iniciando estas memorias en las que, sin aptitudes ni oficio, cuento una parte de mis desgracias con la ingenuidad y la franqueza de una joven de mi carácter<sup>576</sup>.

Ya hemos sido presa de la seducción. La firma, en última instancia, es de Diderot, que hace pasar por verídico lo que es ficción, dando como resultado esta excepcional exhibición de arte literario y pericia del autor, hombre, cuya firma suprime todo lo que pudiera haber habido de verídico en su escrito, al revelar el ingenioso y seductor artificio, por lo que Kofman escribe que «La religiosa, de entrada, es un texto que muestra el poder mágico de la escritura, el poder de crear una ilusión»<sup>577</sup>. Un poder mágico de la escritura que no será otro que el de la seducción en virtud de la belleza del artificio, en este caso, de la belleza de Suzanne, plasmada en sus palabras, de la cual logra travestirse Diderot. Por ello, el artificio de Diderot, para Kofman es la cumbre del engaño y de la seducción, ya que si no fuera porque junto con la obra se adjunta un extracto de la correspondencia literaria de Grimm del 1770 a modo de prefacio-Anexo, no se haría manifiesto el engaño.

No obstante, ¿de dónde viene la necesidad de engaño? ¿Por qué la seducción? Estas preguntas nos servirán para acercarnos a la propuesta de Kofman, quien fija la respuesta en la definición de lo que denomina «prima de seducción». La potencia del simulacro se despliega en lo que es capaz de provocar mediante la prima de seducción<sup>578</sup>, es decir, lo que se gana por medio de la seducción, del simulacro es un plus, una prima por encima de lo supuesto: un placer distinto, más profundo que apunta a un deseo inconsciente que se

<sup>574</sup> *Séductions. De Sartre à Héraclite*. París: Galilée, 1990.

<sup>575</sup> Escrita en 1760, publicada de manera póstuma en 1796. En nuestro desarrollo nos apoyaremos en la traducción castellana: Denis Diderot. *La religiosa*. Jorge A. Marfil (ed.). Madrid: Akal, 2013. A la vez, será comparado con la edición francesa: Diderot, D. *La religieuse*. En *Oeuvres complètes*. Tomo V. París: Garnier, 1875. Texto proporcionado por la Biblioteca Nacional Francesa, se puede consultar a través del siguiente enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5551199c/f3.image>

<sup>576</sup> Denis Diderot. *La religiosa*, p. 23.

<sup>577</sup> «*La religieuse*, c'est donc d'abord un texte qui exhibe le pouvoir magique de l'écriture de faire illusion, d'imiter le réel au point de berner non plus seulement les oiseaux, mais « vous et moi » », *Séductions*, p. 12.

<sup>578</sup> *Supra*, p. 260.

satisface en la ficción que seduce, precisamente, por mostrar lo que no se da en lo cotidiano: el modelo, el idilio, la perfección. En el caso que aquí nos atañe, el simulacro de Suzanne-Diderot, el lector cae en la trampa y a través de ella sufre y disfruta de los pesares y alegrías de la muchacha, cumpliendo en ellos sus fantasmas y deseos inconscientes, al precio de no reconocer, en el proceso de seducción, que es Diderot, un hombre de unos cincuenta años quien escribe esto para divertirse con sus colegas a costa del marqués de Croismare.

El simulacro produce un «efecto de real» más fuerte que el real mismo, produce antes el llanto —puesto que tal es, en este caso, el placer «preliminar» buscado— porque todo su arte [el de Diderot] consiste aquí en reunir sobre una sola persona las desgracias atroces que en la realidad solo podrían ocurrir a varias y en una serie de tiempo infinito.<sup>579</sup>

La escritura de Diderot, a través de la escritura ficticia de Suzanne tiene por objetivo el «trampantojo», el engaño suplementario para hacer pasar por tolerable lo que no lo es. De este modo, Kofman considera como escenario excepcional el que ofrece la literatura para lograr el «efecto de realidad», poniendo a salvo la posibilidad de que tanto la literatura como el arte sean aperturas al juego de fuerzas, al ser víctimas de un juego de apariencias, de superficies, hechizadas por la seducción.

Suzanne, como «buena histérica», *hace* de mujer débil, ingenua, necesitada. Cuando sus fuerzas parecen haberse agotado de manera inocente y sutil advierte al marqués del deseo de vivir sus últimos días. La «buena histérica» vive encerrada en un convento, lo que supone el enterramiento de su felicidad y alegría, de su vida, y desviadamente, de su sexualidad. La «buena histérica» con sus reclamos encubre una insatisfacción sexual, una insatisfacción estructural —la imposibilidad de colmar el deseo—, ante lo que busca el reconocimiento del marqués a fin de que la libere; a ella y a su sexualidad. Kofman dirá, en este sentido, que las memorias de Suzanne serán tanto elixir de vida —entendidas como intento de vivir, de escapar a la infelicidad y a la tristeza— como elixir de muerte, pues no hemos de olvidar el engaño: nunca existió Suzanne más allá de la pluma de Diderot, y la astucia será revelada ante el deseo «real» del marqués de salvar a esta muchacha. Kofman destaca que la razón de esta muerte es la escritura misma, como si en definitiva fuera «la escritura la que la mata; como si, para una mujer, ejercer una actividad reservada a los hombres no pudiera más que robarle toda la energía, condenándola de entrada a muerte»<sup>580</sup>.

### 16.1. Devenir Suzanne de Diderot

Si Suzanne es un engaño, habrá que considerar que cumple una función estratégica. Quizá, su rol sea el de ser un *señuelo* para evitar que cuando aparece la escritura de Diderot en *La religiosa* le lleven sus palabras a la muerte o a la Bastilla. Por lo que podemos decir que Suzanne, sus infortunios, sus deseos frustrados y sus lamentos ejercen un poder de seducción cuyo cometido es desviar la censura del libro. Si Diderot no hubiera *devenido* Suzanne, no se hubiera producido la identificación Suzanne-Diderot, pero no olvidemos que se trata de un *devenir impostor*, estratégico. Un desdoblamiento que permite al escritor

---

<sup>579</sup> «Le simulacre produit un « effet de réel » plus fort que le réel même, fait davantage pleurer – puisque tel est dans ce cas le plaisir « préliminaire » recherché – parce que tout son art consiste ici à rassembler sur une seule personne des malheurs atroces qui dans le réel ne pourraient arriver qu'à plusieurs et dans une suite de temps infini», *Séductions*, pp. 16-17.

<sup>580</sup> «c'est en définitive l'écriture qui la tue, comme si, pour une femme, exercer une activité réservée aux hommes ne pouvait que lui ôter toute énergie, la condamnait d'emblée à mort», *ib.*, p. 21.



proyectar sobre el papel sus opiniones sobre la alianza entre el Estado y la Iglesia, sobre el daño que causan en las personas las imposiciones religiosas, al quedar veladas por la seducción de la escritura bajo la firma de Suzanne. Valga como ejemplo el siguiente fragmento:

¿Son los conventos tan esenciales para la constitución de un Estado? ¿Instituyó Jesucristo a los sacerdotes y a las religiosas? ¿Es que la Iglesia no puede prescindir de ellos absolutamente? ¿Para qué se necesitan tantas vírgenes locas? ¿Y la especie humana, por qué sufre tantas víctimas? ¿No se darán cuenta nunca de la necesidad de limitar la abertura de estas simas donde van a hundirse futuras generaciones? Todas las oraciones rutinarias que se hacen allí, ¿valen acaso una limosna que la conmiseración da a un pobre? Dios, que creó al hombre sociable, ¿está de acuerdo en que se le encierre?<sup>581</sup>.

Así, deslizándose de manera magistral su crítica y su sátira bajo la narración inocente y franca de la injusticia y crueldad padecidas por una joven indefensa, logra encandilar al lector, seduciéndole, cuya atención se dirige hacia los sufrimientos de Suzanne, con lo que queda libre de censura la crítica de la religión, mediante la prima de seducción que hace de pantalla. Así, el núcleo de protesta pasa desapercibido entre las melancólicas lágrimas de la muchacha y la excitación (sexual) que acompaña a la lectura —ambos elementos del encanto de la escritura—. De esta forma, Diderot hace cómplice de su objetivo —o más bien, chivo expiatorio— a Suzanne; usa para su beneficio que el sexo femenino haya sido concebido como el seductor por naturaleza, con su coquetería *natural*, inocencia, ignorancia... Si acudimos a la posdata con la que se despidió Suzanne, leemos: «Soy una mujer, quizá un poco coqueta, ¿qué sé yo? Pero lo llevo con naturalidad, sin artificios»<sup>582</sup>.

Kofman mostrará desde aquí que el hecho de que Diderot se apropie de lo que ha venido siendo una de las armas o poderes femeninos por excelencia —lo que, por otro lado, viene a sostener y mantener esta creencia de alguna manera— y revela lo *poco* revolucionario que es este texto, sin dejar de reconocer al mismo tiempo lo mucho que tiene de crítico Diderot, cuyo objetivo era «adormecer a la sociedad de su tiempo, calmarla, para destruirla mejor, para destruir una de sus instituciones esenciales: la religión»<sup>583</sup>. Tras poner de manifiesto esta crítica hacia la estrategia de Diderot, Kofman le dará la vuelta preguntando: «¿no es la cumbre del artificio el uso de este arte supuestamente «natural» de las mujeres cuando se es un hombre y, lo que es más, haciéndose pasar por una mujer?»<sup>584</sup>. La astucia de Diderot y su capacidad de travestirse de Suzanne a través de la seducción que le permite la pluma hace que se tambaleen todas las distinciones que se presuponen esenciales o naturales en cada uno de los sexos. El artificio, desde esta perspectiva, pone en cuestión lo que es «propio», «natural», de un sexo u otro, con lo que aparece como un artificio perverso, que da la vuelta o *perturba* el orden de las cosas, pues tuerce el sentido de lo establecido al cuestionar lo que es *natural* en cada uno de los sexos. Como hemos visto, Diderot denuncia las costumbres perversas de los conventos y la imposición de ignorancia a las mujeres. Sobre todo o en específico de ignorancia sexual. Lo

<sup>581</sup> Denis Diderot. *La religiosa*, p. 107.

<sup>582</sup> *Ib.*, pp. 197-98.

<sup>583</sup> «endormir la société de son temps, de la bercer, pour mieux la détruire, détruire l'une de ses institutions essentielles, la religion», *Séductions*, p. 23.

<sup>584</sup> «N'est-ce pas le comble de l'artifice que d'user de cet art supposé «naturel» aux femmes lorsque l'on est un homme et, qui plus est, en se faisant passer pour une femme ?», *ib.*, p. 26.

que hace de las mujeres cómplices del sexo masculino, que las convierte en uno de sus instrumentos de dominio. En el análisis que le dedica Kofman a esta cuestión, escribe:

Si todo tiene que colapsar, asegúrense, lectores, de que la naturaleza de las mujeres es inmutable. Haya o no una revolución, estén los conventos cerrados o no, asegúrense de que las mujeres no buscarán otra cosa que seducir... Y tienen gran interés en que ellas busquen seducirles antes que seducirse entre ellas, pues podrían terminar por creer que pueden prescindir de ustedes<sup>585</sup>.

Es decir, si vamos a luchar contra lo establecido, si queremos *cambiar* unos valores por otros, debemos estar seguros de que el eterno femenino sea algo y de que sea verdaderamente eterno y femenino, porque si no, correríamos el riesgo del colapso, del derrumbe, dibujado aquí en un posible cambio de interés de las mujeres. Que ellas ya no busquen seducir al hombre, que ya no busquen en ellos falos-penes, salvación o hijos. Que se seduzcan entre ellas, manteniendo el juego que aparece en su despliegue sin resolución dialéctica, esto es sin fin, sin posibilidad de cerrar el juego. Que tomen como referencia la alianza Baubo-Deméter y no la oposición de la virgen y la prostituta.

En otro orden de ideas, recuperando la ignorancia sexual, diremos que la prohibición de saber de lo sexual tiene tanta fuerza —recordemos que trabaja con los *más severos recursos*—, que va más allá de la propia esfera del sexo, puesto que cualquier saber podría terminar por desvelar otro, lo cual ya se ve en el texto de *La religiosa*. Por ello, Kofman presentará a Diderot [1772] como pionero con respecto de Nietzsche<sup>586</sup> y de Freud<sup>587</sup>, en la denuncia del estado de ignorancia sexual en el que se mantiene a las mujeres. Una ignorancia que está reforzada por el aura de pecaminosidad con la que se envuelve el saber sobre los asuntos sexuales, en un sistema que cataloga la curiosidad como mala, antifemenina, no correspondiente a la mujer, lo cual no deja de tener un alto coste para ellas. Por otro lado, la filósofa sostiene que:

Diderot lo hace en una obra de ficción, concebida como un narcótico, un velo seductor necesario para llevar a cabo una crítica en profundidad de las instituciones. Y esta concepción de la literatura hace precisamente sistema con «la histeria» de la protagonista; de la cual estas mismas instituciones son el gran parte responsables<sup>588</sup>.

Ante esto, Kofman se pregunta si Diderot al exhibir esta alianza entre velo-literatura, seducción-mujer, histeria-represión, religión-instituciones, no inaugura, al mismo tiempo, otro género literario que escape a ser narcótico, otro tipo de mujer que no sea la seductora al devenir él mismo «mujer», «histérica», «seductora», o al menos que no se fije su objeto de seducción en los hombres. Un género en el que ni la mujer ni la literatura sean condenados por la seducción, por la apariencia, por el juego y por mantener la tensión —el enigma— sin resolver.

---

<sup>585</sup> «Si tout doit s'écrouler, soyez certains, lecteurs, que la nature des femmes est immuable. Qu'il y ait ou non une révolution, que les cloîtres soient ou non fermés, les femmes ne chercheront pas moins à séduire... Et vous avez tout intérêt à ce qu'elles cherchent à vous séduire plutôt qu'à se séduire entre elles, puisqu'elles pourraient finir par croire qu'elles peuvent se passer de vous», *ib.*, p. 27.

<sup>586</sup> En §71, *sobre la castidad femenina*, de *La Gaya ciencia* se pone esta cuestión de relieve denunciando que la educación de las mujeres ha de cuidarse de que permanezcan «tan ignorantes como sea posible».

<sup>587</sup> Cf. «La moral sexual «cultural» y la nerviosidad moderna». *O. C.* Vol. IX, pp. 176-177.

<sup>588</sup> «il le fait dans une œuvre de fiction, conçue comme un narcotique, un voile séducteur nécessaire pour exercer une critique en profondeur des institutions. Et cette conception de la littérature fait précisément système avec «l'hystérie» de l'héroïne dont ces mêmes institutions sont en grande partie responsables», Sarah Kofman. *Séductions*, p. 37.

## 16.2. La falta y la seducción

Para Suzanne, que sigue las enseñanzas de los hombres, ser una mujer es buscar el placer en los hombres, buscando en ellos lo que ella no tiene y otras mujeres —todas en su situación, no pueden darle—. Ser una mujer también implica pureza, honestidad y amabilidad —virtudes todas ellas que desarmen, que impiden sacar las garras como un gato—. Virtudes que, a base de esfuerzo y represión, suponen un *plus* que compensa: como si vinieran a «remediar y velar una falta fundamental —una falta propia a todas las mujeres»<sup>589</sup>. Este «plus» provocado por su «estar en falta», como las demás, hace que surja una comparación incesante y la rivalidad con respecto de las demás mujeres, no tanto de cara a los hombres, como a las mujeres, lo que en la obra aparece como las *madres* y las *hermanas*, tanto biológicas como religiosas. «Estar en falta», además de implicar este «plus» como compensación y la rivalidad entre las mujeres, supone otro objetivo que viene a ser la contraprestación de este inmenso esfuerzo: «ser la preferida».

Desde aquí, Kofman abre la posibilidad de una lectura sobre *La religiosa* como la historia de *seducción* de una hija hacia su madre, que fracasa y hace patente la situación de desigualdad con respecto a sus otras dos hermanas, las cuales se llevaron las mejores dotes y ayudas económicas, mientras que a nuestra protagonista le esperaba el convento. Suzanne dice: «Ciertamente, yo valía más que mis hermanas por mi atractivo espiritual y físico, mi carácter y mi talento, pero más parecía que mis padres se afligieran por ello [...]», lo que se convierte en «fuente de pesares cuando buscaba ser amada, querida, agasajada o perdonada como ellas lo eran»<sup>590</sup>. Este fracaso ante los ojos de su madre propicia el desplazamiento y la demanda de amor de esta madre a las siguientes, sustitutorias, siendo todas ellas seductoras de manera activa, para que nuestra protagonista pueda asumir su rol de seducción, pero de forma pasiva —lo que vuelve menos reconocible para ella su papel—. Ella, por tanto, no será del todo inocente en su intento de ser la favorita de entre sus hermanas, a través de la seducción. Incluso llega a causar los celos de algunas de ellas<sup>591</sup>, frente a la seducción hacia las madres sustitutorias pasa a un segundo plano la seducción que ejerce sobre el lector o el propio marqués de Croismare, lector privilegiado de entre todos nosotros. Desde esta nueva lectura, se clarifican las rotundas negaciones de Suzanne ante la posibilidad de saber qué estaba ocurriendo entre su superiora y ella, además de la negativa a saber a qué son debidos sus estados de catalepsia y de anulación de la voluntad tales como el que reflejamos a continuación:

No oía ni veía nada; estaba atontada. Me conducían a algún sitio e iba; me preguntaban y respondían por mí. Y aun cuando esta cruel ceremonia [la toma de hábitos] había acabado y todo el mundo se había ido, yo me quedé en medio de aquel rebaño con el que me acaban de asociar<sup>592</sup>.

Como hemos dicho anteriormente, esta cierta actitud pasiva la coloca en una situación de indefensión ante los que controlan la situación, frente a los que saben y tienen poder, el cual a Suzanne le ha sido negado. Pero, este desconocimiento, no solo la hace

<sup>589</sup> «remédier et voiler un manque fondamental – un manque propre à toutes les femmes», *ib.*, p. 40.

<sup>590</sup> Denis Diderot. *La religiosa*, p. 24.

<sup>591</sup> Cf. Denis Diderot. *La religiosa*, pp. 50-51 y, también, pp. 138-139.

<sup>592</sup> *Ib.*, p. 28. Para referencias sobre la anulación de su voluntad, a su pasividad, al deseo de no-saber y a la violencia e imposición del convento: p. 33, pp. 35-36, pp. 55-56, p. 95, p. 152.

inocente a los ojos del marqués o del lector, sino también ante sus propios ojos. Un desconocimiento que Kofman lee como estratégico, al no tener *nada* que ver con su clausura, puesto que resulta de una imposición de sus padres y ella pronuncia sus votos como un autómatas, sin voluntad expresa, como sumergida en un estado de catalepsia que le impidiera oponerse a todo esto: «No oía nada de lo que decían a mi alrededor; prácticamente había quedado reducida al estado de autómatas; no me enteraba de nada y solo a intervalos sentía movimientos convulsivos. Me decían lo que era necesario hacer»<sup>593</sup>. Construye así una estrategia inconsciente que permite que Suzanne no sea culpable ni responsable de lo que pase en su historia, llegando a confesar que si ha cometido algunas faltas solo Dios como conocedor de las mismas es el único con *derecho* a pedirle cuentas y a castigarla; por lo que su desconocimiento la coloca más allá de todo bien y todo mal terrenal, de toda acusación, falta o transgresión. Al preservar su inocencia, preserva su placer. Su inocencia es su placer, pues el conocimiento implicaría la imposibilidad de continuar con ese placer privado y oculto, participando de manera disimulada incluso para sí misma de la voluptuosidad de su deseo:

Suzanne rechaza entonces que le abran los ojos, que el lenguaje «nombre» con claridad «la cosa» a la que ella se presta, si no, ella estaría perdida. Perdería, con su ignorancia, su inocencia, pero igualmente, lo que no dice, su placer. A lo que de ninguna manera quiere arriesgarse es a salir de su «olvido profundo»<sup>594</sup>.

### 16.3. Suzanne, heredera de la falta

Hay cierta culpabilidad original en Suzanne que deriva de la curiosidad sexual infantil que, por otra parte, remite a la represión y a la escena originaria, en cuya configuración, la madre tiene la posición de una criminal, de la cual la hija es heredera. Aquí fija Kofman el motivo de que los hombres queden relegados a un segundo plano y la seducción se juegue entre mujeres, entre madres e hijas, entre rivales y criminales, todas en falta, todas culpables, además por su deseo sexual. La madre de la protagonista será criminal para ella, por haberla concebido con un hombre distinto de su marido, convirtiendo a la joven en una hija bastarda, ilegítima, imperfecta, indigna, tanto para el marido de su madre como para esta: «¿o es que yo le recordaba a mi madre alguna falta cometida y la consiguiente ingratitud de un hombre por quien ella se había dejado llevar? ¡Qué sé yo!»<sup>595</sup>, idea que queda reforzada en la declaración que le hace la madre de Suzanne a la joven: «tu nacimiento es la única falta importante que he cometido, ayúdame a expiarla [...] No olvides, hija mía, que la suerte que tu madre corra en el otro mundo dependerá mucho de la conducta que tú tengas en este [...] ¡ah, desgraciada madre! ¡Ah, desgraciada hija!»<sup>596</sup>. El infortunio es heredado: al no poder ostentar el nombre del padre de manera legítima, cargará con el delito de la madre, lo que le lleva a ocupar el lugar de hija mermada, dañada y, por tanto, menos amada. La necesidad de lograr ser la favorita de otras madres radica aquí, dando lugar a toda una sucesión de mujeres seductoras, transgresoras de la ley, criminales, culpables. Las mujeres son las verdaderas agentes en esta trama, las que

---

<sup>593</sup> *Ib.*, p. 55.

<sup>594</sup> «Suzanne refuse donc qu'on lui ouvre les yeux, que le langage « nomme » en toute clarté « la chose » à laquelle elle se prête, sinon elle serait perdue. Elle perdrait, avec son ignorance, son innocence, mais également, ce qu'elle ne dit pas, son plaisir. Ce qu'elle ne veut surtout pas risquer, c'est de sortir de son « oubli profond », Sarah Kofman. *Séductions*, p. 74.

<sup>595</sup> Denis Diderot. *La religiosa*, p. 25.

<sup>596</sup> *Ib.*, pp. 57-58.

cometen delitos, abusos; quienes mienten y engañan, las que acarician, cuidan, cantan o rezan; las que lloran, sufren, suspiran y tiemblan. Y entran los hombres en escena para frenar esta voluptuosidad, este goce no regulado por la razón, siendo los portavoces del sentido común y de las categorías: «aquella es una loca», «esta es una santa», representantes de la ley divina —curas y sacerdotes— y de la ley terrenal —como el abogado—.

Kofman a partir de estos pasajes articula cierta *reescritura* de la novela familiar de Suzanne, cuya escena fantasmática, escena de transgresión y seducción entre madres e hijas, no deja de activarse una y otra vez en la vida del convento. En esta novela familiar escrita por Suzanne-Diderot, Kofman destaca, al menos, dos planos: el primero es la reivindicación, por parte del filósofo ilustrado, de la injusticia que se comete en los conventos y en las instituciones religiosas en general, además de que la ignorancia coloca a las muchachas en una situación de indeseable indefensión contra quienes sí tienen conocimiento y poder. El segundo se trata de un plano que Kofman sitúa a partir de la psicología dibujada por Diderot por medio de la protagonista de la novela. Su reivindicación, en esta dirección, quedaría lejos de una reivindicación de equidad, de justicia, de reclamar el derecho a la educación sexual y la no condena de la sexualidad femenina. Las lágrimas y sufrimientos de Suzanne no se relacionan, en este nivel, con lo injusto de su circunstancia social e histórica. Las quejas, las lágrimas y penas están dirigidas a la madre, hacia la *buena* madre, que nace de un nivel fantasmático y se figura como la que querrá a sus hijos, sean legítimos o no, para colmarles con su amor infinito. Así, busca un reemplazo como sustituto para esta buena madre que no aparece y transforma a la madre *de facto* en una criminal —por su falta—, que da cabida a la madre perversa, malvada. La *buena madre* quedará alojada y encerrada en la escena fantasmática del amor infinito, inalcanzable en la realidad. Entre ambas, a través de otros desplazamientos, queda una formación mixta ocupada por otras figuras femeninas, que guardan un poco de la madre buena y otro tanto de la criminal, imprevisible, tierna y estricta, aunando características de ambas, y da lugar a la ambivalencia «más insoportable que la maldad absoluta de la segunda madre puesto que el amor que ella ofrece no es jamás del todo fiable»<sup>597</sup>.

#### 16.4. La herencia fantasmática, ganarse(r) un falo

Será en este plano psicológico en el que Kofman afiance las denuncias de Diderot, transportándolas a una perspectiva nueva, desde la cual se plantea como punto de partida la asunción de que los privilegios, la desigualdad y las injusticias sociales entre hombres y mujeres no se abolirán mientras que en el seno familiar persista la preferencia parental por los niños *legítimos* frente a los ilegítimos<sup>598</sup>. De esta manera sitúa la raíz de la desigualdad en la herencia recibida, una herencia —ligada a un estar en deuda<sup>599</sup> frente al que da— que nunca será gratuita y que exigirá un pago —cuanto menos inconsciente—, y que deberá estar

<sup>597</sup> «plus insupportable même que la méchanceté absolue de la seconde mère puisque l'amour qu'elle vous porte n'est jamais tout à fait fiable», Sarah Kofman. *Séductions*, p. 58.

<sup>598</sup> Recordemos que en el capítulo dedicado a la biografía de Kofman vimos su posición al respecto de su propia familia. *Supra*, p. 68.

<sup>599</sup> Buena cuenta da la etimología de la palabra «herencia» que nos lleva a la palabra latina de *haerentia*, neutro plural del participio activo de *haerere*, que, según el *DRAE* podemos traducir por: 'estar adherido', 'unido', 'permanecer cerca', 'estar en íntima relación'.

asegurada para todos. El problema que surge aquí es que no hay ponderación posible, no hay una ley que pueda venir a repartir *con justicia*, dado que, en el seno familiar, lo que acaece es la *novela familiar del neurótico, de la neurótica*, tan ficcional como lo será la peculiar novela de *La religiosa*. Las herencias, en este plano del *seno familiar*, no tienen que ver con el patrimonio o la dote, expresiones, si acaso, de lo que hay de fondo, y esto es el amor, la preferencia, la posición que se ocupa en esa novela, un lugar cargado (o no) de culpa, de apodos, de notas que vienen a romper lo que cada sujeto tiene *de suyo*, porque *de suyo* no tiene nada, sino que se lo dan, se recibe, siendo siempre ilegítimo, porque no rige ley en las demandas de amor —y menos en las infinitas, que se declaran como las que no tienen límite, ni medida—. Herencias constituidas por faltas, fantasmas-fantasías familiares que pasan por los distintos miembros familiares; deseos, maldiciones, crímenes. Por otro lado, sin perder de vista esto, Kofman hacia lo que apunta es a encontrar la manera para que la herencia esté asegurada para todos, pero ¿cómo se podría garantizar una herencia asegurada para todos si cada heredero será ilegítimo precisamente, porque no hay un *de suyo*?

Esta pregunta nos parece incontestable por no pertenecer al orden de lo ponderable, de lo legalizable. A pesar de que Kofman no apunte a esta diferencia específica de cada sujeto, o para cada sujeto, sino que se refiera a la posibilidad de que tanto hombres como mujeres puedan heredar en *igualdad de condiciones*, nos parecía indispensable subrayar el hecho de que consideramos que desde una lectura que asume la diferencia y la singularidad absoluta en el *seno familiar* de lo que se da, no es planteable nada que implique algo así como «en igualdad de condiciones», porque la condición que se asume aquí, desde que queda planteado el *surgir* como un juego de fuerzas —ya sea en sentido freudiano o nietzscheano como lo plantea nuestra autora— es que no hay igualdad ni posibilidad de ponderación legítima —es decir, que anule la diferencia radical, el abismo insalvable entre singularidades o la distancia infinita— que pueda ofrecer una medida *justa* que solucione los problemas en el *seno de lo familiar*. Por otro lado, si esto fuera posible, podríamos hablar de una cura *total y absoluta* que acaezca en el espacio del diván en virtud de dar con la clave *justa* de su caso particular (luego el análisis sería *terminable*). Por añadidura, si lográsemos esta medida justa, no habría malentendido entre las partes (distintas siempre) y podríamos efectuar *comunicaciones* plenamente satisfactorias: habría *la relación*, basada en esa medida justa. Y en este sentido, todos los hijos serían legítimos o, lo que es lo mismo, hijos nacidos de un matrimonio legítimo, de una unión conforme a la ley.

Retomando la postura de Kofman, lo que hay que abolir es la *preferencia paternal* a los niños legítimos frente a los ilegítimos, o sea, que ilegítimos serían todos aquellos individuos que no fueran niños. Los niños, cayendo del lado de lo civilizado son lo legítimo, sobre lo cual *La religiosa* se alza como un ejemplo que hace tambalear toda medida posible: una hija ilegítima, con una firma ilegítima. Pasemos a analizar el siguiente fragmento de Kofman:

[...] subsiste una preferencia por los niños de sexo masculino, mientras que la educación de las niñas siga siendo diferente a la de los niños y continúe dando a entender que la ignorancia de las primeras equivale a su inocencia, será una estrategia para mantenerlas en un nivel social, jurídico y político inferior al de los hombres, quienes creen compensarlo elevándolas

fantasmáticamente al rango de reinas o emperatrices: ¿no lo proclamaba ya Rousseau? Si las mujeres tuvieran un saber igual al de los hombres, ellas perderían sobre ellos todo su poder<sup>600</sup>.

Ellas perderían sobre ellos todo su poder, un poder, que aparece cifrado en la seducción, pues, si tuvieran un saber igual que el de los hombres no tratarían de afianzar su situación mediante la seducción: no necesitarían *ganarse* un falo. ¿Pero en el terreno de la ilegalidad, donde rige el derecho (lo civil, lo que regula), para qué seducir? ¿Para qué tener este poder *fálico* pudiendo tener acceso a otra manera o modo de...? Por otra parte, el poder de la seducción nace de la ignorancia de las mujeres como estrategia posible para dotarse, es decir, para proveerse de algo que no tenían o para proporcionarse recursos, los que le son negados por la diferencia (sexual), puesta de manifiesto en la preferencia parental, la de los padres. Seducción potenciada por la inocencia, como vimos ligada tradicionalmente con la ignorancia.

La apuesta de Kofman para un cambio radical, esto es, de raíz, con respecto a la posición de las mujeres pasa por disociar ignorancia e inocencia y erradicar la concepción de la naturaleza seductora de la mujer, que contribuye a la elevación de este ser extraño-extranjero al rango de reina o emperatriz, pues mientras que se siga concibiendo a la mujer como una posible reina —por medio de la seducción accedería a serlo—, solo se consigue hacer que las mujeres compitan entre sí para ser las primeras, las favoritas, cómplices del sistema que les niega la equidad y el privilegio del poder de decisión, la educación, a cambio del poder de seducción. Kofman propone alejarse del «destino-mujer» por el «devenir-mujer», pero este devenir es una construcción —que supone la deconstrucción al mismo tiempo, resultado de la diferencia, del vacío—.

Suzanne, religiosa, seductora, inocente, ignorante. Literatura, fantasía, ficción, engaño, simulacro. Mismas caras de la criminalidad, de la astucia del trampantojo. Que Kofman haya elegido escribir un ensayo sobre *La religiosa* de Diderot se hace relevante aquí: esta obra considerada como un máximo exponente del artificio, del engaño y de la *seducción*, que, mediante una alianza con la histeria, logra hacer pasar lo censurable camuflado bajo la inocencia de la protagonista, pone de relieve el poder de la mujer y de la literatura, un poder que se mueve en una lógica de negación, pues a una se le niega el conocimiento y a la otra que sea conocimiento. Tanto la una como la otra solo hablan fantasías. Desde aquí, nuestra autora complica aún más las cosas: «esta otra mujer, esta otra literatura está por inventar»<sup>601</sup>, es decir, que está por descubrir, imaginar o crear otra mujer, otra literatura. En contraposición diremos, que «inventar» es a la vez ficcionar, fingir hechos falsos, lo que nos lleva, de nuevo, al engaño.

«Engaño» por ser una palabra de uso corriente, pasa por obvio cuando se menciona. Pero detengámonos un momento en recoger sus *ecos*: es el producto, el resultado, lo que surge al hacer creer algo a alguien. Lo importante aquí es que solo es engaño si lo que se

<sup>600</sup> «subsiste une préférence pour les enfants de sexe mâle, tant que l'éducation des filles reste différente de celle des garçons et qu'elle continue à laisser entendre que l'ignorance des premières équivaut à leur innocence, stratégie pour les maintenir à un niveau social, juridique et politique inférieur à celui des hommes, que ceux-ci croient compenser en les élevant fantasmatiquement au rang de reines ou d'impératrices : Rousseau ne le proclament-il pas ? si les femmes détenaient un savoir égal à celui des hommes, elles perdraient sur eux tout leur pouvoir», *Séductions*, p. 59.

<sup>601</sup> «Cette autre femme, cette autre littérature restent encore à inventer», *ib.*, p. 60.

hace creer es falso y se presenta como verdadero. Un engaño también supone haber seducido a alguien con adulaciones, halagos, promesas y mentiras; por otra parte, apunta directamente a la infidelidad sexual en una pareja. En estos dos últimos sentidos, quizá resulte más evidente la íntima conexión del engaño con la deslealtad —incumplimiento de exigencias de la fidelidad y del honor—. En este punto, se vuelve especialmente relevante la acepción que se recoge en el *DRAE* de lealtad, citamos: «Cumplimiento de lo que exigen las leyes de la fidelidad y las del honor y hombría de bien»<sup>602</sup>—, lo que nos coloca en el terreno de la *hombría* de bien, esto es, de la honradez (de la rectitud y de la integridad), pero se vincula directamente con la cualidad de hombre, una cualidad *buena* y *sobresaliente* del hombre.

De nuevo estamos ante un callejón sin salida, pues si se trata de encontrar la manera «mujer-no seductora» y «literatura—no seductora», o sea, inventar un modo de mujer o literatura que no engañe, implica que sea *verdadera*, que ni halague ni mienta, que *no produzca ilusión*. Sin embargo, esto resulta tramposo en un contexto donde todo es ilusión y fantasía, novela familiar, mentira en sentido extramoral; marco en el cual la escritura traza círculos de protección. Kofman reconoce que aún está por inventar otra mujer, otra literatura y nombra a Freud, el padre de esa manera de leer e interpretar que precisamente arranca del texto *lo seductor* por medio de cierta violencia, ya sea hacia la obra de arte o hacia las mujeres de su diván: *hay que sacarles la verdad*, hacerles hablar de sus crímenes y secretos:

El psicoanálisis hace violencia al texto criminal para arrancarle, como a la histérica, un saber secreto que rechaza entregar. Pero reconociendo que la «disimulación» histérica es consecuencia de una represión de la sexualidad debido, esencialmente, a una educación prohibitiva, afirmando que «el pudor femenino es más convencional de lo que creemos», ¿no deja Freud, precisamente, un lugar a una concepción radicalmente distinta de la mujer y de la literatura, desembarazadas la una y la otra del deseo de fascinar y de seducir?<sup>603</sup>

Freud abre un espacio inédito que da cierta dignidad a las mentiras de sus pacientes, a sus fantasías, sueños, deseos conscientes en los que se camuflan los inconscientes, lo cual solo puede lograrse dejando de operar en su escucha la manera racional, lógica, lo que implica dejar de intervenir desde lugares del conocimiento, dejar de intervenir desde los prejuicios, las creencias, la moralidad, la verdad o la mentira. Kofman escribe:

Son las pequeñas orejas de Ariadna a las que se dirige Dionisos. A las orejas intuitivas de las mujeres que saben «comprender» sin exigir lógica ni demostración, sin buscar «desvelar» indecentemente la verdad, pues «¡qué importa a las mujeres la verdad!». Sin husmear bajo las apariencias, para encontrar allí, disimulada, una profunda razón: «la mujer ama lo suficiente a la máscara, a la apariencia, la superficie —la vida y sus enigmas, para no intentar vana y peligrosamente aclararlos y disiparlos. La pequeña oreja de las mujeres es esta tercera oreja de la que habla Nietzsche, oreja de artista que se sitúa más allá de las oposiciones metafísicas, de la verdad y del error, del bien y del mal, de la profundidad y de la superficie, de la claridad y de la oscuridad, es capaz de escuchar un lenguaje inaudito irreductible al lenguaje vulgar, a su lógica y

---

<sup>602</sup> <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=N2C1OiZ>

<sup>603</sup> «La psychanalyse fait violence au texte criminel pour lui extorquer, comme à l'hystérique, un savoir secret qu'il refuse de livrer. Mais en reconnaissant que la « dissimulation » hystérique est conséquence d'un refoulement de la sexualité dû essentiellement à une éducation prohibitive, en affirmant que «la pudeur féminine est bien plus conventionnelle qu'on ne le croit», Freud ne laisse-t-il pas justement place à une tout autre conception de la femme et de la littérature, débarrassées l'une et l'autre du désir de fasciner et de séduire ? », Sarah Kofman, *Séductions*, p. 60.



a sus presupuestos metafísicos, oreja suficientemente noble para discernir el pathos de la distancia<sup>604</sup>.

No se necesitan aclaraciones, glosas, especulaciones con pretensiones de suturar el texto, poniendo una solución, en la boca de Irma<sup>605</sup>, sino abrir el camino a la «interpretación infinita».

---

<sup>604</sup> «C'est aux petites oreilles d'Ariane que s'adresse Dionysos. Aux oreilles intuitives des femmes qui savent « comprendre » sans exiger logique ni démonstration, sans chercher à « dévoiler » indécemment la vérité, car « qu'importe aux femmes la vérité ! – Sans fouiller derrière les « apparences » pour y trouver, dissimulée, quelque profonde raison : la femme aime assez le masque, l'apparence, la surface – la vie et ses énigmes, pour ne pas tenter vainement et dangereusement de les éclairer et de les dissiper. La petite oreille des femmes, c'est cette troisième oreille dont parle Nietzsche, oreille artiste qui, se situant par-delà les oppositions métaphysiques, de la vérité et de l'erreur, du bien et du mal, de la profondeur et de la surface, de la clarté et de l'obscurité, est capable d'entendre un langage inouï irréductible au langage vulgaire, à sa logique et à ses pré-supposés métaphysiques, oreille assez noble pour discerner le pathos de la distance», *ib.*, pp. 118-119.

<sup>605</sup> Cf. Sigmund Freud. «La interpretación de los sueños (primera parte)». O. C. Vol. IV, p. 128.



## Conclusiones

Llegados a este punto, a este final del presente trabajo, es preciso poner de relieve una advertencia: no pretendemos ofrecer una interpretación total y definitiva del pensamiento de Sarah Kofman. Una pretensión tal supondría no haber prestado oídos a su voz y a su escritura, en la que ella misma expone que no sería posible decir la última palabra sobre su vida y obra, a no ser que se impusiera por medio de la violencia. Por ello, no hemos presentado una tesis exhaustiva que pretenda analizar todas y cada una de las palabras de Kofman, buscando una clave de desciframiento o explicativa. A pesar de todo, si asumimos la tarea de violencia interpretativa que hemos efectuado sobre los textos de Kofman, también asumimos como imposible la tarea de presentar una *totalidad* —o un sistema cerrado—. En este caso, resultará evidente que, tanto el trabajo de Kofman como el nuestro, por necesidad, finalizan en un *punto de fuga*.

Las conclusiones generales que se derivan de nuestra investigación son resultado de la lectura, análisis e interpretación tal y como las plantea Kofman, a saber: en un ejercicio de integración de varias miradas, métodos o maneras, ya sean las propuestas por Freud, por Nietzsche, por Hoffmann, por Diderot o por Derrida. Para hacer esto posible hemos comprendido el texto tal y como Kofman lo hace, como una construcción flexible, como un tejido variable. El texto, ya sea pictórico, literario, analítico o filosófico, cualquiera de ellos, en tanto que creación y expresión es devenir, producto de una perspectiva, de una valoración, de una defensa ante lo real; de una mirada o de una escucha. Por tanto, será infinito. Por consiguiente, no se resolverá de manera definitiva gracias al hallazgo de un sentido oculto, sino que se mantendrá en la tensión de lo imposible, de lo inclausurable. Es por ello por lo que de nuestra investigación no se derivan conclusiones que resuelvan alguna de las problemáticas tratadas en el texto a modo de síntesis. La única conclusión, tras el trabajo expuesto, es que estas conclusiones que siguen a continuación serán un artificio que vendrá a suplir unas conclusiones ideales, lógicas, perfectas que pudieran haberse derivado de un trabajo que las permitiera. Pero, al menos, no quedará ese hueco vacío o no del todo. Esta tensión trágica que se revela a lo largo del tejido que componen tanto la vida como la obra de Kofman se mantiene y así es nuestro deseo, hasta ese final que es imposible. En consecuencia, partimos de la idea de que este trabajo obliga a un análisis interminable, a una interpretación voluptuosa.

1) A través de la exposición de nuestras conclusiones podremos ver reflejado el itinerario que ha seguido nuestra investigación. Hemos comenzado con la lectura de *Sarah Kofman. Eine Biographie* de Feyertag en el primer capítulo, seguido por la lectura de la autobiografía *Calle Ordener, calle Labat* en el segundo. Ambas lecturas nos permitieron sentar las bases para construir el particular «habitando el entre» de Sarah Kofman, dado que nos dieron la posibilidad de poner de relieve los *entres* en los que la pensadora habitaba. Así, pudimos aproximarnos a «Sarah Kofman entre dos figuras maternas», «Sarah Kofman entre dos calles», «Sarah Kofman entre dos nombres», «Sarah Kofman entre dos religiones», «Sarah Kofman entre dos dietas», «Sarah Kofman entre dos mundos», «Sarah

Kofman entre dos estados: de guerra y de paz», «Sarah Kofman entre dos casas», «Sarah Kofman entre dos hoteles», «Sarah Kofman entre el anonimato y el reconocimiento», «Sarah Kofman entre la estabilidad y el sentimiento de culpa», «Sarah Kofman entre Freud y Nietzsche» y, en definitiva, «Sarah Kofman encarnando la ambivalencia» o, dicho de otra manera, «habitando el entre». Y de aquí derivamos nuestra primera conclusión, ya que, en el cuerpo, texto, vida de Kofman se unen ambos elementos *haciendo nudo*, que no se deshace, ni se desata, porque ese nudo será Sarah Kofman. Nudos que dan lugar al entrecruzamiento, como muestra la biografía de Kofman, al tratar de hacer y de sobrevivir a pesar de y con el trauma, lo que la lleva, en una repetición creadora, a conformar lo que en palabras de Feyertag será un «tejido viviente», que constituye el modo de inscribir el desgarramiento del sujeto, siempre dividido.

2) La segunda consecuencia que podemos destacar al hilo del itinerario marcado en nuestra exposición es que este *entrecruzamiento*, tal como hemos mostrado aquí a partir de las reflexiones de nuestra pensadora y siempre siguiendo sus coordenadas y conceptos, tiene como condición de posibilidad el caos, entendido como herida, vacío, bostezo, laguna, hueco sobre el cual se teje como defensa frente a lo traumático, lo real o lo imposible. Es decir, posibilita la repetición creadora. Estas ideas quedan expuestas en los capítulos tercero y cuarto, que tenían por objetivo el análisis e interpretación de los dos textos que los vertebran, a saber: *Paroles Suffoquées* y *Autobiogriffures*. A partir del primer texto pudimos conocer lo que asfixiaba a Kofman: palabras que no podían ser dichas, sofocadas. Aquí nos presentó un acontecimiento traumático que pone de manifiesto el silencio que acompaña a una ausencia que siempre está presente: la muerte de su padre en el campo de exterminio de Auschwitz. En este libro se juntan tres palabras que dan cuenta de cómo el lenguaje desfallece, no alcanza, no llega para poder narrar de una vez por todas lo absoluto, lo imposible, lo real o lo traumático (distintos matices de lo mismo, como también, se desprende de nuestra exposición). Entonces, Kofman nos coloca ante la aporía de vivir lo traumático: la urgencia que apremia a contarlo, a narrarlo y la imposibilidad de hacerlo de manera definitiva, porque es imposible hallar el sentido último que pueda clausurar, zanzar, el asunto que impulsa al relato.

3) En consecuencia, lo que se desprende de esto, que será nuestra tercera conclusión, es que el «tejido viviente» no se narra. El sujeto del que habla Kofman no se narra a sí mismo, sino que se fabula, que se crea e inventa, en un movimiento o devenir infinito, que no cesa. Precisamente porque la oportunidad de cese reposa en el advenimiento de una palabra final que cierre de manera perfecta y definitiva lo que se trata de decir. No obstante, tal como muestra la lectura que proponemos en el cuarto capítulo, centrada en la interpretación del término *autobiodesgarro*, planteado a propósito de la escisión biográfica que Kofman muestra a partir del juego interpretativo sobre *Opiniones del gato Murr*, lo inenarrable no apunta exclusivamente a lo real exterior al sujeto, sino también al *interior* de este.

4) De ahí se deduce nuestra cuarta conclusión, dado que dentro del sujeto hay un «lo otro» que no es él, como un cuerpo extraño que lo dobla y que da lugar a dos escrituras diferentes o dos hablas distintas, de modo que la reescritura que ofrece Kofman acerca de este texto supone la manifestación del esfuerzo de escribir a pesar de lo indecible, de lo inenarrable, es decir, del desgarramiento mismo, contando con él. Una escritura que será doble puesto que está dividida, esto es, atravesada, desgarrada, hecha trizas bajo las garras de un gato. El desgarramiento queda plasmado a través de una escritura doble, de gato o bastarda y

muestra la imposibilidad del y en el origen, al romper el orden del logos, del dominio de la lengua; lo que no permite una continuidad coherente ni una cohesión interna, dado que se resquebraja desde la base: no hay origen, no hay fundamento o causa última (o primera) sobre la cual elevar nuestras teorías, por lo que pasarán a ser fabulaciones o creaciones, que con Kofman podremos llamar artísticas, en cualquiera de sus expresiones, incluso en la científica.

5) Desde estos primeros planteamientos podremos acceder al estudio que ofrecemos en *L'enfance de l'art*, texto a través del que Kofman presenta un análisis del estado de infancia del arte, esto es, una reflexión sobre el arte como último bastión del narcisismo del hombre, como último reducto de la metafísica. El arte planteado tal y como lo hace Kofman desde el intento de establecer una estética *freudiana* a partir de los textos de Freud, sin alejarse de los textos nietzscheanos, es, a su vez, ambivalente dado que muestra dos caras o vertientes no opuestas. Una estaría en relación con el narcisismo infantil: un reflejo que permite reforzar y transmitir una identidad, pero que si se queda en su propia imagen fijado solo conlleva la muerte, siendo un peligro narcótico, lo que desemboca en la vertiente del narcisismo mortífero. Para ello, expone y sigue el método freudiano, que es un método doble y circular ya que comprende dos métodos que se requieren mutuamente, a saber: el método genético, que va a la raíz de la génesis de lo estudiado a las causas internas del texto; y el método estructural, que permite suponer una estructura general del texto o de la representación sobre la que se construye en caso particular. A partir de este método doble reconstruido por Kofman, llegamos a nuestra quinta conclusión: Kofman desarrolla su «lectura sintomática», a partir de los pequeños detalles que dan cuenta de la economía pulsional de este o aquel sujeto partiendo de huellas, lagunas, tropiezos, estrategias que sigue el sujeto en su elaboración. Tarea que también le conforma a él mismo, puesto que el texto entendido como tejido representativo en general (adopte la forma de cuadro, ensayo, poema, etc...) engendra a su progenitor: en su elaboración se va conformando. Así, el método de Freud le permite acercarse a cualquier expresión cultural e interpellarla con él, hecho que, según Kofman, como se refleja en el sexto capítulo de nuestra exposición, está al servicio de apuntalar su propia teoría. Freud recurre a la autoridad de Empédocles —le permite la reescritura de la pulsión de muerte—, de Hebbel —le auxilia en su desarrollo del tabú de la virginidad— o de Jensen —a propósito del conocimiento endopsíquico que permite que este autor de forma en su novela al determinismo doble de síntomas y representaciones—, porque encuentra en sus textos cierto conocimiento primigenio, primitivo, infantil, un balbuceo que se madura, que encuentra una forma *adulta* en la propuesta freudiana.

6) De ello se desprende nuestra sexta conclusión, a saber: Kofman muestra que Freud a la vez de hacer caer las oposiciones metafísicas al derrocar la oposición entre, por ejemplo, «normal» y «patológico»; «sano» y «enfermo»; «loco» y «lógico» o al difuminar los límites entre lo negativo y lo positivo, lo verdadero y lo falso; sitúa su método como la posibilidad de llegar al *ser* de las cosas, como si fuera el psicoanálisis un disfraz del pensamiento metafísico. Para salir del escollo, nuestra autora propone la noción «novela psicoanalítica» que hace de la escritura de Freud una reescritura susceptible a su vez de otras reescrituras porque no pretende hallar el ser de las cosas, sino ensayarlo, dibujarlo, fantasearlo. Por otro lado, esto también muestra la puesta en funcionamiento de la lectura

sintomática de Kofman que en el texto de Freud lee los textos a saber, el lacunario y el auxiliar. La principal diferencia entre «novela» o «teoría» psicoanalítica reside en que la primera recoge la polisemia, la pluralidad de sentidos y será infinita, puesto que siempre se podrá añadir algo más. Será infinita por interminable. Mientras que «teoría» pretende un fin, un acabamiento, inclinándose por un sentido.

7) En este punto podemos formular la séptima conclusión: al suponer en el origen un juego de fuerzas, la ambivalencia, las pulsiones de muerte, Kofman coloca la diferencia y la división en el origen, esto es, la apertura y el vacío, lo que hace que todo sea doble y que se fragmente lo «en sí» en infinitos pedazos de multiplicidad. Al introducir en el seno de la cosa tal fragmentación se vuelve imposible hallar de una manera determinante y definitiva la palabra que pueda apresar del todo su ser, precisamente, porque será multiplicidad. Para Kofman, por tanto, el ser se dice de muchas maneras y su sentido también, sin llegar ninguna de ellas a ser predominante, puesto que no hay ninguna palabra, concepto, imagen, construcción que pueda hacerlo con verdad, con propiedad, con certeza o rectitud. En este sentido, en el contexto kofmaniano toda construcción será una astucia de la imaginación, una respuesta de la fantasía. Una astucia que lleva a Kofman a poner en el punto de mira los intereses de Freud a la hora de acercarse a determinados textos, sobre todo prestando atención a la noción de «angustia de castración».

8) La octava conclusión que podemos extraer de nuestro desarrollo es que Kofman no considera que «lo siniestro», en última instancia, se deba al complejo de castración, sino que, bajo su lectura y reescritura está directamente vinculado, de manera más amplia, con la dualidad, con el doble o lo diabólico, con la ambivalencia y con la imposibilidad en el origen (en este sentido no es ajeno al concepto de castración como se deduce de nuestros capítulos sexto y séptimo). De ahí que Freud estuviera más interesado en exponer como paradigma de lo siniestro el texto de *El hombre de la arena* que fijarlo en el texto de *Los elixires del diablo*. En consecuencia, en este último texto Kofman halla la posibilidad de aportar una interpretación/construcción más en referencia a la cuestión de lo siniestro. Por otra parte, *Los elixires del diablo* permiten que Kofman exponga lo diabólico como desvío: lo que viene a quebrar la esfera de Dios perfecta. Expone que este desvío está en el ojo mismo en tanto que órgano de perspectiva.

9) Así, la novena conclusión que implica nuestra investigación es que el análisis de este cuento de Hoffmann permite a nuestra autora vincular lo diabólico con la cámara oscura, dado que en esta se pretendía un artificio gracias al cual lograr la imitación exacta de la naturaleza. No obstante, para Kofman, la metáfora del ojo, al ser la condición de posibilidad de la perspectiva, ya supone en el mismo ojo el desvío, o sea que coloca al diablo dentro de la cámara oscura, el cual siempre desviará y pervertirá las tareas más excelsas y divinas. Con ello, aleja el arte, la imitación, la representación, y demás derivados que hemos expuesto aquí de Dios y de la visión teológica.

10) Al romper con la lógica metafísica, teológica o dialéctica, Kofman advierte de la *melancolía del arte*, es decir: si no hay un fundamento último o un Dios, ni un momento del desarrollo del Espíritu que rija la actividad artística, si solo depende de la economía pulsional del sujeto, podemos decir como décima conclusión que, *el arte cae en melancolía* dado que está herido de manera permanente por una herida abierta que solo podría suturar un fundamento último, una finalidad definitiva y definitoria, que tras la muerte de Dios no

se encuentra. Desde esta consideración podemos sostener que la pérdida en el y del origen toma la formulación en la actividad artista en el pensamiento kofmaniano como «melancolía del arte» que apunta a la espera de una representación total y final, a la espera del poema que termine por decir de una vez por todas qué es la muerte; del cuadro que pinte de una vez para siempre el encuentro de los amantes o del ensayo filosófico, teoría física o ecuación matemática que diga, por fin, el origen del cosmos. En este sentido, Kofman toma en consideración las reflexiones de Diderot para determinar que el síntoma de la melancolía del arte es que la obra *no quiere decir nada*, como vimos a propósito del capítulo octavo, será el individuo que se enfrenta a la obra el que quiera decir algo sobre la obra —*construirla y construirse en ese decir*—.

11) Derivamos de aquí nuestra undécima conclusión facilitada por la lectura de nuestro capítulo noveno, pues para superar esta melancolía aparece la «impostura de la belleza», función seductora de la belleza cuyo fin es encubrir la falta de sentido y lo diabólico de la representación, es decir, que siempre es desvío sobre la nada. Como paradigma de esta impostura de la belleza Kofman recurre a la figura de Dorian Gray, el joven más bello de toda la literatura europea, pero también el más podrido. En torno a esta representación Kofman analiza lo mentiroso, pero también lo tranquilizador de la belleza que permite soportar la putrefacción, lo diabólico, la muerte, el hedor, a través de su seducción. Por tanto, Kofman despliega la ambivalencia de la belleza, que hace doble ocultando, precisamente como el protagonista de la novela de Wilde, el retrato de Dorian Gray, lo insoportable. En este punto, el cuadro de Gray aparece como el remedio perfecto a su rechazo absoluto del joven por el paso del tiempo, es decir, rechazo por la muerte; la belleza inmortal que obtiene Gray en su pacto diabólico imposta: imposta que no existe la muerte, al menos para él. El examen de Kofman va mucho más allá y afirma que no se tratará solo de la muerte del protagonista lo que causará un brutal rechazo en él, sino la muerte de su madre, que trata de ignorar en la conciencia a través de su propia inmortalidad y de la preservación de su belleza, heredada de su progenitora. Es la muestra de la melancolía de Dorian, que no puede retornar al paraíso del seno materno, ni puede recuperar el objeto perdido de amor.

Tras estas conclusiones derivadas de la primera y de la segunda parte de nuestro estudio, pasamos a abordar la tercera, la *casuística* que hemos presentado desde los textos de Kofman. La primera y la segunda parte de nuestra investigación nos permiten conocer las nociones, conceptos y metáforas, así como la interpretación de los textos que nos ofrece Kofman, que pasamos a poner en funcionamiento, en práctica, en la casuística que hemos elaborado a partir de determinados textos de nuestra filósofa, a través de las figuraciones que toma lo femenino en sus textos. De tal forma que el tema ya no será el texto, ni la palabra, ni la representación o el desgarramiento en tanto que tal, sino que hemos interpretado las figuraciones de lo femenino a partir de las nociones y el método de lectura kofmaniano que expusimos.

12) En este sentido, la duodécima conclusión es que las mujeres, en tanto que perfiladas como las portadoras de la diferencia sexual causan angustia, pues muestran su castración y con ella, la castración del hombre, angustiante si tenemos en cuenta el complejo de Edipo. Así las mujeres causarán miedo, el mismo miedo que causa la castración, por lo que se precisa de una astucia que permita velar y ocultar esta circunstancia. Al considerar Kofman esta necesidad fetichista, recurre a la imagen de Baubo, la que muestra sus genitales,

la que muestra la diferencia, como doble de Dioniso, con la firmeza de lo superficial, del cuerpo y de la vida. Imagen que se dibuja en el texto de Kofman como posibilidad de romper con esa mirada fetichizante hacia las mujeres, tal y como se puede leer en nuestro décimo capítulo. Pero, sobre todo, para romper con esa mirada también fetichizante de las mujeres entre ellas. Propone la alianza Baubo-Deméter ante la rivalidad por el falo.

13) A partir de esta idea que vertebra la obra de Kofman, pasamos a abordar la travesía de Freud por lo femenino a través de las lecturas de Kofman, lo que nos hace llegar a la decimotercera conclusión de nuestra investigación: nuestra filósofa pretende invalidar aquellas interpretaciones de Freud sobre lo femenino que no cumplen con los requisitos de su propio método y pone en cuestión todas aquellas claves interpretativas de apariencia fija, ya que Kofman al situar lo doble y la ambivalencia como sustrato sobre el que se erige toda obra o construcción elimina la posibilidad de un criterio de discernimiento definitivo que pudiera aclarar qué clave de todas sería la definitiva. Podemos afirmar como decimotercera conclusión, tras nuestra exposición de *El enigma de la mujer*, que lo que detecta Kofman en la particular construcción de lo femenino freudiano no tiene tanto que ver con una reclamación feminista, como con una mirada genealógica que pone el acento en el interés que guía a Freud en su transitar lo femenino a través de su *navío* llamado «enigma de la mujer».

14) La decimocuarta conclusión aparece a la luz de esta última consideración, dado que el transitar de Freud, Comte, Kant, Nerval o Diderot por lo femenino, tal y como lo hemos planteado aquí, tiene que ver con la idea kofmaniana de que la angustia de castración aparece al contemplar directamente la castración del ser —percibido como— castrado o al transgredir la ley del incesto —ambas apuntan directamente al sexo femenino, bajo el rostro de mujer y/o madre— aunque sea de forma fantaseada. Al hilo de esta reflexión queremos insistir en el hecho de que por más que Kofman hable de «sexualidad femenina» en reiteradas ocasiones expone que nunca se dará de manera *pura*, como tampoco lo hará la masculinidad, dado que tanto lo uno como lo otro son construcciones que permiten tratar de aproximarse a cuestiones de índole sexual. El pensamiento de Kofman se estructura sobre la idea de que no habiendo ya esencias que descubrir, solo quedan cuentos y novelas que contar.

15) Entonces, si el hombre teme tanto a la castración por parte de la mujer, se pregunta Kofman, ¿no será porque debe preservarse del resentimiento de ella? ¿No será porque él la castró primero separándola de su cuerpo y de su deseo, mediante la imposición de la ley del respeto, del pudor que evitara una situación de prostitución generalizada en la que el hombre no pudiera tener asegurada la extensión de su falo, es decir, su descendencia? Por ende, como decimoquinta conclusión sostenemos que Kofman mantiene que, gracias a poner un rígido velo o mortaja sobre las mujeres, que mantenga su sexo a cubierto, se logra el avance de la civilización y del progreso cultural. Será un velo que como el vello mismo impida ver algo de lo otro que no es la sexualidad masculina.

16) Al hilo de esta reflexión exponemos nuestra decimosexta conclusión, pues, como hemos tratado de destacar en los dos últimos capítulos de nuestra tesis doctoral hablar de mujeres dignas, respetables y amables para estos autores no es hablar de mujeres, sino de los fantasmas o de las fantasías de aquellos que ponen nombres a tales mujeres. Lo que, a su vez, como hemos visto, está en conexión con la prohibición del incesto: solo se podrá



hablar de la madre bajo deformación, deformaciones y máscaras que tomarán los cuerpos de otras mujeres. Olvidando a la mujer en su especificad, disimulada bajo nombres, máscaras, ropas honorables o un grueso velo. De las consideraciones de Kofman sobre el trato que ha recibido lo femenino en tanto que lo otro que no es masculino, hemos derivado que la idea sobre las mujeres es un producto artificial, y que todo aquello que pueda considerarse como natural en ellas estará dominado por las costumbres y los lugares en los que la construcción de la civilización (siempre histórica) las ha colocado.

17) No obstante, Kofman va más allá e imagina a la mujer que se basta a sí misma, que no depende del constante bombardeo de opiniones y observaciones, de la rivalidad con otras mujeres para ser más que las otras y que hará tambalear los atributos que se hacen pasar por esenciales o naturales en algo así como el «ser-femenino». Para ello, tal y como se deriva de nuestro último capítulo y que aparece aquí como decimoséptima conclusión, Kofman sostiene que será necesario abolir las preferencias paternas que privilegian a los niños ante las niñas. Una preferencia que hace que los ambientes en los que se desarrollan unos y otras, desde el comienzo, no sean los mismos. Por otro lado, en este tipo de mujer fantaseado por Kofman las mujeres no tienen que hacer de la seducción su arma: si son amadas no necesitan andarse con tretas mágicas para obtener el amor, lo que no contribuirá a la rivalidad general entre las mujeres propiciada por una competición que las aleja unas de las otras en virtud de ser la más amada, la favorita —como garantía de amor—.

Creo escuchar aquí la risa sardónica del diablo, feliz de que yo también haya caído sin saberlo en sus trampas y en engaños al tomar lo inanimado por lo animado [...]. Haciendo un análisis que solo complicaría el esquema freudiano aunque fiel a él, sustituyendo un significado último por otro más universal, yo continuaría confundiendo personajes ficticios y personajes reales; habiendo sometido a la obra a mi deseo de inteligibilidad, la habría consumido glotonamente, sin dejar resto, haciendo gala de mal justo, incluso de animalidad<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> «Je crois entendre ici le rire sardonique du diable, heureux que je sois à mon tour tombée dans ses pièges et dans ses leurres en prenant l'inanimé pour l'animé [...]. En faisant une analyse qui compliquerait seulement le schéma freudien mais qui y resterait fidèle, substituant à un signifié dernier un autre plus universel, je continuerais à confondre personnages fictifs et personnages réels ; ayant soumis l'œuvre à mon désir d'intelligibilité, je l'aurais consommé glotonnement, sans laisser de reste, faisant preuve d'un bien mauvais goût, voire d'animalité», Sarah Kofman. «Post-scriptum». *Quatre romans analytiques*, p. 177.



## «Glosario»

Presentamos la siguiente compilación de conceptos, imágenes y formulaciones sintomáticas a partir de los textos de Kofman a modo de glosario, sin serlo, dado que no se pretende ofrecer definiciones definitivas sino más bien las nociones que hemos construido a partir de los textos de Sarah Kofman y de sus interpretaciones. Seguiremos en la exposición un orden alfabético para facilitar la búsqueda. Por otro lado, cualquier otro tipo de orden sería endeble y caprichoso dado que como puede derivarse de la lectura de nuestra tesis, los conceptos, imágenes y formulaciones que utiliza Kofman se implican entre ellos. Tratar de jerarquizar o proponer unos términos o nociones como claves interpretativas de otros sería una perversión del texto, ya que todos ellos conforman un tejido heterogéneo y latiente en la superficie de la escritura de Kofman.

**(AUTOBIO)DESGARRO:** metáfora de abrir(se) hueco, de apertura. Relacionado con la melancolía entendida como herida (psíquica) abierta imposible de taponar. Desgarro tiene que ver con una rotura y con la acción de romper: estar rompiendo y estar roto, todo el tiempo. El desgarro permite dos escrituras diferentes, es decir, permite el injerto porque no se trata de una unidad rígida impermeable y muerta. Así, el desgarro que se deja ver en el vacío entre las palabras y entre las frases de la escritura; da lugar a que el texto sea un tejido lleno de injertos, pedazos, restos de otras vidas y deseos... lo que evidencia una unidad rota. Es un espacio abierto en un cuerpo que se suponía sólido. Tal y como se ha pretendido de todo relato, palabra, representación y, en general, toda obra del hombre: que fuera un cuerpo sólido, perfecto, definitivo, en cuyo seno no haya vacío sino una esencia o sustancia que le haga participar de la realidad, condición de posibilidad para que las creaciones del hombre sean una garantía de seguridad en el mundo, es decir, un asidero definitivo ante lo real.

**AMBIVALENCIA:** el esfuerzo de Kofman ha estado dirigido, tal y como lo presentamos en nuestra investigación, a eliminar la oposición de los antónimos como si fuera una oposición de naturalezas, una enemistad e imposibilidad de simpatía. No obstante, que se trate de dos elementos, dos ideas, representaciones o conceptos opuestos no implica que en lo que representan haya dos naturalezas opuestas —aspecto que habría derivado de una concepción teológico-metafísica—, de manera que no pueda haber simpatía, comunicación, afinidad y tránsito entre ellas. La ambivalencia señala una correlación, en la que no hay una contradicción en los términos, sino una continuidad. Sin embargo, esta ambivalencia es reprimida, en pro de uno de los términos y, en consecuencia, el otro queda bajo represión. Pero, la ambivalencia no desaparece, puesto que uno de los términos queda fagocitado o disfrazado por el otro. Así se logra estabilidad y sosiego mientras que no se revele la condición doble. La ambivalencia en el seno de las cosas permite que bajo sus máscaras se alberguen los contrarios en conexión, *simpáticamente*. Lo que permite el disimulo o el disfraz, a saber: ocultar una de las caras superando la censura de lo intolerable a la conciencia. Defender la ambivalencia permite la intercambiabilidad, la sustitución de unas imágenes por otras, por lo que, en este sentido, es condición de posibilidad de la metáfora y de la metonimia. La condición jánica más recurrente en la obra de Kofman es la ambivalencia de lo femenino: los rostros femeninos tradicionalmente colocados en dos

figuras: la virgen-madre-esposa y la prostituta; síntoma de una escisión que permite tener separados los rostros que unidos resultan insoportables. En este sentido, unidos, caen del lado de lo saturnal, de lo dionisiaco, ya que hacen caer los límites de lo apolíneo.

**ANANKÉ:** diosa griega que representa lo inexorable y lo inevitable. Une bajo sí la necesidad y el azar. Se trata de una figuración que nos permite imaginar la oposición incluyente más abstracta.

**ANGUSTIA DE CASTRACIÓN:** posibilidad de la construcción cultural: dado que Kofman apunta en la dirección de que el hombre, recurre a todo tipo de construcciones artísticas, teóricas, poéticas para lograr ocultar, de manera fetichista, su paso por la castración. Es un intento de disimular, de pasar por alto la diferencia.

**BAUBO:** figura de la mitología griega en la que Kofman aúna vida, naturaleza, apariencia y feminidad, entrelazándola con la desnudez, la risa, en una *historia entre mujeres*, en una escena de complicidad y no de rivalidad. Imagen de la inmanencia que impide buscar la profundidad a través del amor por las apariencias y por la superficie. Esto es lo que enseña Baubo cuando levanta su falda, la cuestión no será el velo ni el vello, sino sus genitales en tanto que vulva, con lo que Kofman trata de mantener alejada la economía sexual dominadora que vería ahí *algo más o algo menos*.

**BUENA-MALA MIMESIS:** la buena *mimesis* será aquella que logre reproducir con exactitud y rigurosidad la naturaleza, como canto y gloria de la obra de Dios; mientras que la mala *mimesis* será aquella *mimesis* diabólica, es decir, del desvío, de la pérdida, de la deformación. Si cupiera la posibilidad de una buena *mimesis* todo arte que la lograra *podría decir la verdad*, dado que la expresaría según su particular manera. Sin embargo, la asunción de la ambivalencia impide esta posibilidad, puesto que en el origen se da lo doble, lo diabólico, el desvío mismo.

**CÁMARA OSCURA:** se trata de un artefacto ideado para reproducir la naturaleza que había en el exterior de la cámara con la máxima exactitud. Para Kofman todo texto o representación pretenderá parecer como hecha en la perfecta cámara oscura, pero para nuestra autora, siempre estará condicionada por la ideología que se encierra en ella, que determina la perspectiva, la visión que se pondrá en funcionamiento. A través de esta metáfora Kofman plantea su idea de la perspectiva, de inversión y de transposición, en tanto que gesto óptico: ya el ojo mismo es una cámara oscura, siempre ofrece una perspectiva y no la verdad de las cosas o *su manera de ser*. Con esta metáfora también se apunta a su función apotropaica al servicio de hacer de pantalla ante el horror: el horror del interior de la naturaleza, de ver a Isis sin el velo. Luego, el ojo ya es una cámara oscura, es la perspectiva que en virtud de la función apotropaica permite el desvío de la mirada en la primera escena, en la escena originaria. Un desvío que será, según Kofman, siempre fetichista para no ver lo brutal de la vida, que es el devenir; para no ver lo brutal de la pulsión, que es muerte-vida; para no ver el sexo de la mujer que no es la madre; para no ver que la madre es también mujer. Para no ver lo extranjero.

**CÍRCULO MÁGICO DE LA ESCRITURA:** formulación que presenta la escritura como un ritual mágico que permite mantener alejadas y bajo control las quimeras. En los textos de Kofman aparece vinculada, sobre todo, con los brotes de locura de Comte y Nerval. En este ritual mágico que es el escribir, se intenta fijar en el exterior lo que resulta intolerable

en el interior, mediante la construcción de una ilusión y la fijación de la quimera en las páginas. Por tanto, la construcción que permite la escritura, para Kofman no será diferente del delirio, tratándose siempre de una tarea insensata que intenta colmar lagunas y cerrar descosidos, heridas, a través de dicha ficción. En este sentido, podemos decir que, la actividad de la escritura es una doma de fuerzas que trata de anudar en ella la vorágine de lo inconsciente. Por otro lado, otra vertiente de esta formulación es que en los casos estudiados por Kofman este ritual mágico lo llevan a cabo hombres. Con este apunte, se pone de relieve lo endeble de la asociación tradicional entre magia-mujer-seducción, dado que a través del encantamiento que es la escritura y la seducción que le imprimen sus autores mediante su estilo y belleza se hace manifiesto que los hombres también seducen, luego no es la seducción una *propiedad* esencial de las mujeres, sino del género humano. Por último, diremos que este círculo mágico emparentado con el retorno de lo igual suprime el cuerpo de la mujer, establece una distancia con respecto de él, anula los ciclos, los límites marcados por Ananké, haciendo caer el mundo en el eterno retorno de lo mismo, que proporciona estabilidad, seguridad ante lo azaroso y caprichoso de la vida.

**DEVENIR-MUJER:** refiere a un movimiento o transcurso, entendido como acción en tanto que tal, por lo que se excluye su inicio y su final, colocados en lo mítico, en lo fantaseado. Se trata de un acaecer, de un suceder o transformar. En un pensamiento como el de Kofman que defiende que en el origen hay nada, esto será condición de posibilidad para el movimiento. Si podemos hablar de movimiento es porque en el origen hay dislocamiento, fuera de lugar, porque no lo hay, por lo que todo movimiento que venga después no será definido ni por el origen ni por el final, sino por su propio movimiento o desvío. Por ello, sería un error entenderlo como «llegar a ser mujer» o «convertirse en mujer».

**DIABLO/DOBLE:** Kofman introduce la imagen del diablo como figuración de la ambivalencia. Así, supone el resquebrajamiento de la unidad en el mundo y con su mera presencia pone en cuestión toda *obra divina*, todo sentido: cuando uno sitúa en el mundo al príncipe de la mentira, ya nada estará a salvo de ella. Por otro lado, el diablo como figura del desvío viene apoyado por su capacidad de tentar, esto es de desviar del camino *correcto*, multiplicando las opciones, lo que entra en relación con lo expuesto acerca de la mala *mimesis*, dado que el hecho de que se dé la ambivalencia o lo diabólico en el origen como apertura, hueco en el origen, permite precisamente, una imitación no estéril, sino una repetición creadora que posibilita una imitación que desplace, que metaforice, que represente de múltiples maneras. El diablo y el doble como figura diabólica quiebran la posibilidad de todo idilio, revelando lo que habita en su seno. Despiertan lo ajeno en lo familiar y, por lo mismo, se configuran en nuestra lectura como heraldos de lo siniestro en la constelación imaginaria de Kofman. El arte, por tanto, tras la introducción del diablo, no podrá ser la sede de lo real representado. Toda *mimesis* será diabólica, y el arte, por tanto, será el espacio en el que aparezca el doble, diabólicamente tramposo, aparente, mentiroso, porque no puede hablar con verdad. De hecho, la melancolía del arte apunta a esto: el arte no quiere decir nada, será el que se enfrente a la obra, ya sea el artista o el receptor de ella quienes quieran decir algo a partir de este escenario o herida abierta en la que aparecen fantasmas o dobles. La melancolía del arte apunta al hueco o desgarró que hay en su seno, como una herida abierta que no puede suturarse.

**DIOSA(S) MADRE(S):** Kofman recurre en innumerables ocasiones a las figuras de las diosas madres en relación con la figura de la «madre». Por lo que pudiera parecer que confiere cierto tipo de misticismo a la figura materna por esta vía. Sin embargo, deseamos incidir en que lo que trata de hacer Kofman, según nuestra investigación, es desmitificar esta figura, al traer a primer plano a las diosas en su ambivalencia para restituir también la ambivalencia de la madre y recuperar para ella otro rostro, a saber, el de mujer. Así sostenemos que la estrategia de Kofman es hacer temblar las notas y características rígidas que se han acumulado a lo largo del tiempo bajo la palabra «madre».

**DOMINIO DE LA LENGUA/DEL LENGUAJE:** pretensión de encerrar, en cada palabra bajo lo racional del dominio de la lengua, el sentido de lo que se representa o se expresa. Un poder que le aleja de lo oscuro y de lo vago, acercándolo a lo claro y distinto. Lo vinculamos a través de los textos de Kofman a la prepotencia cegadora del hombre, a su vanidad, que le coloca al nivel Dios al atribuirle el poder exclusivo de la palabra, lo que en el contexto de los escritos de Kofman implica que, si es exclusivo, es excluyente y, por extensión, supone un privilegio, dado que se autoriza a sí mismo para establecer el valor, la medida, las normas.

**DOS:** es un número que se repite de manera que consideramos *sintomática* en la obra de Sarah Kofman, indicador, por otra parte, de su particular «habitando el entre». Como tuvimos ocasión de apuntar en nuestro desarrollo que Kofman hable o escriba «dos» no determina que *solo* sea dos, sino que introduce la posibilidad de la pluralidad y de la multiplicación. Por tanto, si introduce la dualidad, en el contexto de Kofman, se introduce la infinitud: *si son dos pueden ser cualquier otro*.

**EDAD DE ORO:** fantasma o fantasía directamente vinculada con la noción de «idilio». Idealiza los orígenes que vienen a dar sentido, es decir, que permiten la construcción de la identidad. Por otro lado, Kofman explícita en múltiples ocasiones el deseo de retorno a la Edad de Oro, como si se tratase de la solución al deshilachamiento del sujeto, a su dislocamiento: estar fuera de lugar, puesto que su lugar se supone que es idílico, ideal: en el seno de una *buena naturaleza*, de lo *propio*, donde cada uno cumpliera de manera perfecta y acabada su función.

**ELUCUBRACIONES FANTASMÁTICAS:** el individuo que interpreta lo hace a partir de *asociaciones libres propias*, lo que da lugar a que la interpretación siempre sea un producto desviado, que construye su propio texto a partir de otro mediante el análisis, el resumen y la reescritura. Al interpretar un sueño, construye *su sueño*. Por otro lado, para Kofman se da la tendencia a olvidar que se trata de una construcción que, en tanto que tal, dice más del sujeto que la hace que de aquello sobre lo que se hace. Un olvido que viene reforzado por la euforia de haber logrado una clave interpretativa o un código de desciframiento que terminaría por encontrar el sentido último.

**ENCANTO DE LA REPETICIÓN:** permite eliminar las diferencias en beneficio de una homogeneidad perfecta, de un círculo sin desvío: el del eterno retorno de lo mismo, que permite una salvaguarda, una garantía de seguridad ante el cambio. Para este encantamiento, que permite que se desvanezcan todas las irregularidades, son necesarias dos cosas: la distancia y el tiempo, para poder negar la diferencia permitiendo la ilusión de un retorno sin diferencia.

**ENGALANARSE CON LA PLUMA DE OTRO:** como vimos en el análisis de *Autobiogriffures*, se trata de un plagio, secuestro, engaño y desvío efectuado por medio de la escritura, que será una escritura bastarda, de gato o citacional. Una escritura huérfana, sea cual sea la firma que la selle, ya que ofrece un tejido de injertos de otros tejidos que pertenecen a otros. En este sentido, a través de la pluma de otro o de la cita se trata de adquirir la autoridad de aquel al que se cita, lo que supone, al mismo tiempo, que se pierda toda paternidad sobre el texto.

**ENIGMA DE LA MUJER:** construcción o elucubración fantasmática que refleja las fantasías de las que proviene. Tiene que ver con la alteridad radical, con la ambivalencia, con la diferencia. Para Kofman, este enigma y las preguntas y especulaciones que suscita están al servicio de no mirar, no ver a las mujeres singulares, en su particular conflicto, deseo y carne. Ante ello, el enigma y las soluciones al mismo hacen de cobertura para no verlas, para velarlas y no ver su particular *entre*: la unidad de la diferencia, la comunión de los contrarios no excluyentes; la ambivalencia que escapa a lo exclusivamente fálico. Así para Kofman, el enigma de la mujer es la estructura de su vello mismo, suspendido entre los contrarios, a saber, el sexo (fálico) supuesto en ella y su sexo, que será siempre otro. La mujer aparece como fuerza enigmática y como extraña para el hombre.

**ESCRITURA BASTARDA:** al igual que «escritura de gato», sostenemos que apunta a otra manera de imaginar la escritura citacional, que deja hueco, que hace manifiesta la huella, la marca, el surco o la herida. En ella se entremezclan dos niveles, dos hablas, dos textos. En consecuencia, el resultado es un tejido doble, heterogéneo, de dos o más plumas distintas, es decir, de dos o más progenitores y, en esta dirección, por exceso de progenitores, será bastardo.

**ESCRITURA CITACIONAL:** escritura que a través del ejercicio de *engalanarse con las plumas de otros* ofrece un tejido lleno de injertos, lo que conlleva que lo escrito sea una rapsodia que impide la unidad y el sentido absoluto de cada uno de los fragmentos. Además, en este sentido, pone de relieve que no hay propiedad, sino *apropiación indebida*, es decir, desapropiación. Escritura infinita, fragmentada y bastarda que nos propone un juego, donde no se trata de ponerle un fin, de acotar la escritura y saturarla de sentido, sino que el juego radica en soportar el juego mismo, el juego citacional.

**ESCRITURA DE GATO:** metáfora de la transgresión que supone toda escritura al mostrar bajo su aparente unidad los desgarros, los vacíos, las lagunas del sujeto y del sentido, tal y como hace Murr violentándose al forzar la *naturaleza de su pata* para escribir. Escena que emplea Kofman para mostrar que toda escritura supone un esfuerzo de escribir a pesar de lo indecible, a pesar de que no se pueda. Una pata con la que además de hacer trazos o surcos con la pluma, también los hace con la garra, lo que le lleva a desgarrar la unidad biográfica en la reescritura de Kofman. Lo subversivo de esta idea radica en lo ridículo de la idea misma de «escritura de gato»: si existiera pondría en peligro todo el patrimonio del hombre, aquel que se ha hecho con el privilegio absoluto de tener la última palabra o, al menos, lo ha pretendido y la finge última. Kofman extrapola esta «escritura de gato» al terreno de lo humano, con lo que se pone de relieve que toda aquella escritura que no sea la propia, digamos, la «escritura de hombre» queda al margen de la civilización, de la

racionalidad, de la corrección y, en este sentido, de lo susceptible de verdad y por tanto no es digna de atención.

**ESCRITURA DOBLE:** no solo refiere a las nociones freudianas de texto latente y texto manifiesto, sino que también hace referencia a la relación de suplementariedad entre los textos, la interdependencia, de lo que resultan dos textos: el injertado y el lacunario, como si fueran dos escrituras diferentes pero que se requieren, como niveles no jerarquizados. El límite de la escritura de uno y otro es borroso y no se da la posibilidad de una clara diferenciación.

**FABULACIÓN:** fabular/hablar, fantasear, inventar, crear, imaginar, son acciones cercanas que tratan de evitar caer en acciones que pretendan ofrecer un único sentido. Con «fabulación» evitamos el término «narración» que sería imposible en el contexto kofmaniano teniendo en cuenta lo expuesto en *Paroles Suffoquées*, dado que no tiene nada que ver con conocer o saber algo, sino que más bien apunta a ser una pura invención, un artificio ficcional, un rumor o hablilla que no pretende establecer verdad, sino dibujar, representar, hacer aparecer —traer aquí— una escena.

**FANTASMA DE CONTROL:** en íntima relación con la noción de «resumir» kofmaniana. Recurrir a los ancestros, a los orígenes, a las raíces como auxilio para apoyar una construcción. Tal y como trata de hacer Murr en su escritura citacional: tratar de garantizar recurriendo a los que le han precedido para adquirir su autoridad. Por ello, comandaría la tendencia a «engalanarse con plumas ajenas». Fantasma que comanda, como vimos en los capítulos dedicados a *Quatre romans analytiques*, el ejercicio de Aristóteles y de Freud mismo.

**FIGURAR:** dar figura, forma a través de la representación. Acción ligada, desde Freud, al fantasma/fantasía inconsciente, por consiguiente, la representación vehiculiza la economía pulsional del sujeto. La imaginación es la facultad que permite la figuración, pues, Kofman considera que la imaginación es incapaz de crear o inventar nada, lo que implica que la figuración sea resultado de la reunión de distintos elementos separados, de unas imágenes y de otras, que se ensamblan en virtud del trabajo de la elaboración, por la colaboración de dos mecanismos, a saber, el desplazamiento y la condensación. De ahí, que la imaginación en Kofman no sea creadora *ex nihilo*, sino que elabora y recompone a partir de huellas y fantasmas/fantasías, capaz de reunir elementos separados.

**GARRA:** instrumento de escritura y de defensa, pues marca y firma —permite adjudicarse mediante el nombre la propiedad de algo, afirmar su yo de manera narcisista, lo que enlaza con la noción aquí planteada como «nombre propio».

**IDILIO:** Kofman, a partir de los análisis sobre los textos de Blanchot utiliza este término de manera que se relaciona con la Edad de Oro, dado que implica la posibilidad de cerrar el relato, de la unidad del sujeto, de la saturación de sentido. Al mismo tiempo, esta pretensión idílica tal y como muestra Kofman supone la neutralización de toda diferencia, heterogeneidad y, por tanto, de cualquier otro posible, por extensión de lo doble y de la ambivalencia. Al respecto, Kofman destaca que lo que se trata de impedir a toda costa es que en el seno de lo idílico se revele lo que ya porta, a saber, la catástrofe, lo nefasto; la muerte, la decrepitud la enfermedad, es decir, el cambio, la vida y la muerte, la pluralidad y el movimiento. Así, se trata de un esfuerzo por tener la última palabra, por tener la razón,



por acabar con la distancia y con el espacio vacío, convirtiendo lo heterogéneo en una masa indistinguible, homogénea. Kofman sostiene que se trata de una defensa ante la diferencia, una defensa psicótica, que siempre conlleva la muerte y la repetición estéril, tal y como lo conlleva Auschwitz. La victoria de la ficción idílica es lograr disimular a Dionisos bajo el dominante sol de Apolo.

**ILUSIÓN METAFÍSICA/TEOLÓGICA/DIALÉCTICA:** expresión que en Kofman denota que tanto causas como fundamentos. Ya sea Dios o la Razón, responden a construcciones de función fetichizante ante la diferencia, para opacar lo otro y sus figuraciones, para mantener la igualdad de la esfera perfecta e inamovible. En este sentido, esta noción está en relación con la Edad de Oro, con el fantasma del Idilio. Esta ilusión también toma otras formas como la «ilusión biográfica», que vimos a propósito del gato Murr y la «ilusión del relato» o la ilusión de poder contarle todo, sin resto.

**IMPOSIBILIDAD EN Y DEL ORIGEN:** se hace manifiesta por la fragmentación o rapsodia del sujeto: sus partes y tejidos no están cosidos. En el origen habrá vacío, nada, desgarró, bostezo, herida, caos. El desgarró plasmado a través de la escritura de gato o bastarda (escritura doble) muestra la imposibilidad del origen y en el origen. Este origen vacío hace que se tenga que fabular, imaginar, inventar, construir. Lo que hace tanto de la escritura como de la vida un gran cuerpo de citas —de apropiaciones indebidas o desapropiaciones—. Son comunes construcciones del tipo «pérdida en el origen», «pérdida originaria» para remitir al origen perdido, pérdida de origen.

**IMPOSTURA DE LA BELLEZA:** podemos entender por esta formulación la doble cara de la belleza, su fraude o engaño. Un engaño que nos presenta algo mediante la impostura que aparece como verdad, la cual opaca su otra cara. Se trata entonces de una belleza encubridora, que enmascara el horror del arte, tal y como lo hace el retrato de Dorian Gray o lo hacen las flores: ocultan la imposibilidad en el origen, el hueco, la herida. En los textos de Kofman, bajo la belleza se esconde el profundo lamento melancólico del arte.

**LECTURA SINTOMÁTICA:** manera de leer que presta atención al texto como tejido citacional, el cual se presenta siempre como un tejido doble o ambivalente, es decir, sin que prime una escritura sobre otra. Así, igual que podríamos hablar de un texto latente y otro manifiesto, siguiendo el método freudiano, en la lectura sintomática se revelan otros textos, como el lacunario —con lagunas o huecos— que tratan de ser colmados con el texto auxiliar o injertado. La lectura sintomática en nuestro texto a partir de los ensayos de Kofman aparece como aquella lectura que parte de los pequeños detalles, pero no como claves que contengan una posible resolución al análisis, sino más bien como restos del interés que comandaba cierta escritura. Por tanto, la escritura será síntoma en sí misma, a saber, formación de compromiso y como indicadora de otra cosa, que Kofman, siguiendo a Freud, llamará economía pulsional.

**LENGUAJE POÉTICO:** basado en la metáfora o condensación. Expresa la alianza entre la polisemia y una palabra y, dentro del esquema kofmaniano, corresponde al devenir, a la multiplicidad y a la diferencia.

**LO OTRO:** también figurado a través de la imagen del extranjero, heraldo de lo inquietante, de la diferencia, de las pulsiones y, en definitiva, de todo aquello que quiebra

la igualdad y la unidad. Por lo mismo, se trata de un heraldo diabólico. Con respecto a esto, a través del análisis del texto *Paroles Suffoquées*, podemos ver cómo Kofman se posiciona en contra de todo aquel movimiento que trate de neutralizar las diferencias; que considere lo otro, lo diferente como amenaza o peligro y que lo entienda como abyecto. Por ello, en los textos de Kofman se puede entender «lo otro» encarnado en la figura del judío, del extranjero, de la mujer o, por ejemplo, del gato, como en *Autobiogriffures*. Figuras que representan lo distinto al hombre-varón, constructor de mundos, y que en su seno portan lo que no se puede soportar, eso que hace saltar todas las alarmas y se intenta someter y dominar la diferencia bajo la omnipotencia de la muerte, del exterminio.

**MÉTODO GENÉTICO Y MÉTODO ESTRUCTURAL:** métodos que lee Kofman en el ejercicio freudiano de interpretación y que permite que el método propuesto por Freud sea *universal*, esto es aplicable a todo tiempo y caso, puesto que no serían esencialmente distintos, sino gradualmente distintos, en un juego de variaciones diferenciales. Se trata, entonces, de dos métodos que unidos en una mutua implicación y requerimiento fundan el método analítico freudiano, dado que el genético tiene en cuenta la biografía de un autor, su vida, su historia y busca en el material analizado vínculos y restos de esa biografía; mientras que el método estructural permite salir del particular material analizado en relación con su autor, para analizarlo de acuerdo con las obras de otros autores, puesto que todas comparten su núcleo. Hecho que permite que se pase de lo individual a lo colectivo, de la familia a la cultura, permitido por la piedra angular que es el complejo de castración.

**MUJER QUE SE BASTA A SÍ MISMA:** un tipo de mujer ensayado por Kofman que no niega su condición jánica replegándose en una de sus caras, a saber, la fálica. Se trata de un tipo que no busca estar a la altura del hombre, porque este no es *su medida*: su vara de medir no valdrá para ella y su inyección (recordando el sueño de Freud sobre Irma) tampoco. Gracias a este tipo de mujer imaginado por Kofman se puede dar la vuelta al concepto «envidia del pene», tradicionalmente atribuido a la mujer porque ella *no tiene* y lo quiere; pero que en la mujer que se basta a sí misma surge como proyección de la impotencia masculina frente a esta mujer que no se avergüenza de su sexo ni de su diferencia, haciendo de ella una auténtica heredera de Baubo. Ella se ama a sí misma, no siente vergüenza de sus agujeros —ni de su sexo ni de su boca— y no deposita su libido en el hombre, quien, enamorado, pierde su libido en pro de su objeto de amor, vaciándose. Kofman ve un movimiento defensivo reactivo en el desdichado amante de una mujer que solo quiere amarse a sí misma, siendo él el *envidioso* de la posición libidinal de su amada, una posición fuerte que lo debilita. Por proyección, su envidia se convierte en la envidia del pene de las mujeres. Por tanto, Kofman se hace cargo de pensar un tipo nuevo de mujer, no una mujer nueva o la mujer en general, sino de una tipología desde la cual poder señalar los intereses que hay tras las valoraciones y las construcciones que se han venido haciendo a lo largo de la historia, que hacen que las mujeres aparezcan y parezcan de un modo u otro. La propuesta de Kofman, entonces, implica dar la vuelta a los rasgos convencionales para ensayar un tipo de *mujer-diferencia* y no una mujer diferente del hombre. Una mujer que sea reflejo de la alteridad radical. Una mujer que se halla cercana a lo dionisiaco y, en este sentido, a Baubo —presentación femenina de Dionisos—, que muestra su superficie, sus senos o su vulva, con lo que escapa a las fuerzas reactivas que pretenden mortificar su cuerpo y su deseo, a través, como hemos visto, del mecanismo de control llamado pudor, vergüenza, dignidad, respeto.

**NACIMIENTO POR EL CANAL MATERNO:** con esta expresión Kofman expresa que la inmersión en el mundo físico como en el mundo cultural se hace a través de la figura materna, sea quien sea quien encarne esta función. En cuanto al mundo cultural, es la función de establecer y marcar los primeros límites, como el de la alimentación.

**NOMBRE PROPIO:** se afirma de manera narcisista, porque es una *construcción* sobre las *lagunas*, los espacios vacíos, sobre el desgarró. A este nombre propio se le presupone un «yo» que lo ostenta. Desde el contexto del pensamiento kofmaniano podemos afirmar que el nombre propio funciona como punto de sutura en un «yo» compuesto de múltiples tejidos y plumas. Lo expuesto nos lleva a vincularlo con la noción freudiana de *novela familiar* como construcción de la historia personal de un sujeto, que es una fantasía, una ficción al servicio de ofrecer los orígenes del individuo —míticos—. Por ende, está, a su vez, en íntima relación con la noción de «escritura citacional», con la «imposibilidad en y del origen», con el «desgarro», etc.

**NOVELA ANALÍTICA:** Kofman propone esta formulación para evitar el dogmatismo de los que denomina *nuevos creyentes del psicoanálisis*, puesto que abre un hueco en los textos de Freud desde los cuales operar, tal y como él hace con otros textos. Que se trate de una novela, por otro lado, vuelve inútil el empeño por tratar de hallar una conclusión definitiva o una solución determinante que conlleve el fin de la problemática que se exponga en ella.

**PALABRAS SOFOCADAS:** hacen referencia a la imposibilidad de un relato completo, de una narración verídica, que se ajuste a la *realidad de los hechos*. En este sentido, las palabras sofocadas son palabras quebradas, desfallecidas, incapaces de llegar a un sentido que quedó perdido en un origen mítico, en el infinito. Por ello, son señal de la imposibilidad de la narración, aun cuando lo traumático, el vacío o el desgarró empujan a hablar de ello, cuando no se puede; ello *se atranca* y asfixia. *Hablar hay que hacerlo aún sin poder*. En esta dirección, podemos ver cómo esta expresión se opone de manera frontal a la noción de dominio del lenguaje.

**PASAPORTE:** este término está directamente vinculado a la frontera y al viajar, necesario en el límite entre la ley y la prohibición. Pero, sobre todo, el significado que más nos interesa para abordar los textos de Kofman es el de «credencial de identidad», pues ofrece la certeza de esa identidad, dice quién es alguien, por lo que se presenta como una garantía de la identidad. Sin embargo, para Kofman, esta acreditación siempre será un suponer, que pone sobre el hueco del yo un nombre propio, una foto y unos datos sobre los orígenes que vinculan de alguna manera a una persona con un territorio. Por otra parte, los datos que refleja esta acreditación de la identidad no dicen nada sobre ese individuo que aparece ahí, tan solo son datos historiográficos que permiten situarlo en un tiempo y en un lugar.

**PINTOR HOFFMANNIANO:** en las reflexiones de Kofman se dibuja como el representante de la *mimesis* diabólica. Sin pretender la correspondencia entre lo representado y la representación —repetición estéril—, crea al figurar en su representación algo distinto que no representa la realidad, sino que la desvía y la disfraza —la desplaza—.

**POLISEMIA:** Las cosas no se dejan apresar exclusivamente por una palabra, precisamente, porque entre unas y otras no hay una suerte de vinculación esencial. Así, el sentido de cada cosa se dirá de muchas maneras, porque ninguna de ellas podrá terminar por decir *del todo*, completamente, la realidad. Ello implica, para Kofman, la polisemia en el núcleo mismo de la palabra, hueca a falta de sentido definitivo.

**PROSTITUCIÓN GENERALIZADA:** estado de anarquía sexual que temen aquellos que argumentan a favor del control de las mujeres sobre su sexualidad para poder mantener a salvo su propia economía sexual. Así, Kofman destaca que para el discurso patriarcal el principal beneficio de que exista la prostitución reside en que gracias a ella no todas las mujeres son prostitutas, lo que sería insoportable por las reminiscencias de la amenaza de castración: no todas las mujeres pueden ser iguales, una será la madre, otras serán esposas y mujeres respetables y el resto, *unas cualquiera*. Un estado tal supondría el fin de la naturaleza, el colapso de la humanidad: el fin del derecho, fundado sobre la propiedad y sobre la herencia, tanto material como filial. Si no se pudiera garantizar la paternidad, es decir, el apellido de la descendencia, los hombres no tendrían descendencia alguna, solo tendrían esta posibilidad las mujeres, lo que atenta radicalmente contra la seguridad del hombre y de la civilización. Desde esta perspectiva, el pudor de las mujeres es el mecanismo que impide caer en la lujuria desenfrenada que exige que uno de los sexos se contenga.

**REPETICIÓN CREADORA:** otra manera de expresar, por un lado, el esfuerzo por superar el deseo de retorno a la Edad de Oro, a la naturaleza, al útero materno, al lugar donde la tensión psíquica baje a cero y el yo se disuelva en una fusión con el todo, y por otro lado el juego de la prevalencia de Eros en su alianza con las pulsiones de muerte. Expresa la actitud de mantener la tensión diferencial y creando a partir de ella. En este sentido, su noción de arte nunca sería idílica. Hablamos de repetición porque en el origen hay desvío, hay hueco al que vienen distintas representaciones para tratar de suturarlo, en este sentido ninguna podría ser primera, luego todas serán suplementarias o sustitutas. Si algo es original lo será porque no hay referencia que copiar o que imitar, pero será multiplicación de otra cosa y, por tanto, repetición.

**REPETICIÓN ESTÉRIL:** forma de narcisismo mortífero que no crea, sino que reproduce dobles, sustitutos homogéneos, que no permiten la diferencia. Da lugar a un reconocimiento que no se hace eco de lo singular de cada individuo, esto es, de la diferencia. No es repetición creadora porque no parte de la diferencia ni reconoce al otro, precisamente, porque no puede apartar la mirada de sí mismo. En este contexto, no habrá metáfora, sino metonimia como infinito desplazamiento que produce dobles inanimados.

**RESPECTO:** En el pensamiento de Kofman el respeto deja de ser pensado como algo digno y excelso en el hombre para verse, desde la perspectiva que nos ofrecen sus textos, como un gesto de control sobre las mujeres. El respeto a las mujeres en tanto que pertenecientes a la especie humana surge como un caso *al margen* del respeto en general en las explicaciones kantianas, lo que alerta a Kofman de lo sintomático del asunto, puesto que apunta directamente a algo que comanda ese caso especial del respeto para con las mujeres. Así, rescata una de las voces que resuenan en «respeto» que es «alivio» o «descanso»: si hay una distancia de seguridad —propiciada por el respeto— entre hombres y mujeres se asegurará el descanso, la tregua. Este *poner distancia* consiste en alejar el otro sexo que no es masculino. Ante el cuerpo de la mujer el respeto aparece como una defensa

que lo pone en suspenso a fin de neutralizar su efecto, que como vimos, en Kofman se vincula con la angustia de castración. Un respeto que a través de los mecanismos culturales o bien las eleva a nivel de diosas y reinas o las rebaja al nivel de prostitutas o malas mujeres, pero que en cualquiera de los dos casos se las merma o mutila: se las aleja de su sexo. Por tanto, no se trata aquí del respeto como una cuestión moral, sino como un principio económico-pulsional, que establece tabús y máscaras defensivas, a través de rituales como el pago a cambio de sexo o los rituales de conquista, que hacen vírgenes y respetables a unas, y prostitutas y no merecedoras de respeto a otras. Con todo, en ambos casos apunta Kofman que se trata de lo mismo: vestirlas con mortajas, alejarlas de su sexo, de su fuerza y de su ambivalencia.

**RESUMIR:** reescribir un texto, acortándolo, mermándolo bajo cierto criterio de selección interesado, que arroja al margen la poesía, la belleza, el estilo particular de un autor o autora, anulando el posible *encanto* de sus palabras. En palabras de Kofman se trata de mutilar el texto, de desmembrarlo, cual anatomista, a fin de encontrar una *causa* o verdad en su interior. Sin embargo, esta violencia textual, es decir, la violencia del trabajo de y sobre los textos es la condición de posibilidad de la interpretación. En este sentido, tanto las interpretaciones como los análisis son reescrituras. Para nuestra autora, no obstante, el resumen es inseparable de la interpretación, la selección y los intereses que la conducen sobre otros textos es indispensable en el proceso del trabajo de construcción de un texto.

**SEDUCCIÓN:** mecanismo que pone a la belleza a su servicio con el objetivo de fascinar y hacer desviar la mirada de la censura inconsciente para lograr una satisfacción bajo disfraz.

**SEXUALIDAD GENERAL:** será la sexualidad universal, es decir, la sexualidad para todo perteneciente a la especie humana. Lo llamativo para Kofman será que esta sexualidad en la constelación freudiana estará construida en función de la sexualidad masculina, a partir de la sexualidad y de los desarrollos del niño. Lo destacable, según nuestra filósofa, es que Freud podría haber partido de una bisexualidad o de un desarrollo psicosexual en la niña que no desembocara en una sexualidad a la medida de la del niño, dado que Freud mismo reconoce que su desarrollo no es paralelo. Por ello, Kofman ve algo sintomático aquí. Sobre la sexualidad general se construye «lo sexual común» y, en este sentido, lo normal. Es aquí donde Kofman sitúa el privilegio de la sexualidad masculina: a partir de ella se escribirá qué es lo normal y qué lo patológico. De esta manera, ya se ha adjudicado un lugar en la jerarquía de lo sexual con respecto de lo correcto, lo normal o lo normativo. Es importante señalar que en el contexto kofmaniano, poner la sexualidad masculina en el lugar de una sexualidad general de la especie humana es un *mecanismo fetichista*, al servicio de ocultar la otra sexualidad, aquella que no es masculina. En este contexto, el enigma de la mujer que oculta las particularidades de las mujeres también es un mecanismo fetichista.

**TEXTO:** remite a un tejido discursivo, cuyo rasgo fundamental es la heterogeneidad. En el seno de la narración, del relato, del habla, de cualquier tipo de expresión. Lo que habrá, para Kofman, es división. Esto se contrapone a la pretensión de homogeneidad en un texto: que sea coherente, sin tropiezos, sin interrupciones, sin un desvío que lo haga diferir de él

mismo. Para Kofman, como vimos a partir de su concepto de escritura, todo *hacer texto* depende, de como mínimo dos manos, dos plumas; lo que convierte a un texto en una pluralidad de textos. Es importante resaltar que de los trabajos de Kofman se desprende que «texto» será todo tipo de manifestación que pueda ser articulada en un discurso: obra, creación, relato, habla, escultura, cuadro, no se distinguen en este sentido, puesto que todos ellos apuntan a una construcción articulada en el lenguaje, siendo posible su análisis, lectura o interpretación.

**VELO DE ISIS:** En la figuración que de ella hace Kant en su *Crítica del juicio* Kofman repara en que el velo, precisamente como el vello de la mujer, sirve para la neutralización y el alivio: es lo que pone distancia entre Kant y el cuerpo fascinante y seductor de la mujer. Por la fascinación y seducción que produce, ellas han de guardar su cuerpo, hacerse respetar, porque pueden desencadenar la vorágine del instinto sexual.

# Índices

## Índice conceptual

- Aberración, 382, 476, 477, 478, 485-509, 511, 512
- Abismo, 50, 80, 100, 128, 164, 201, 209, 211, 212, 218, 231, 267, 280, 289, 293, 294, 328, 341-343, 466, 474, 514, 548
- Absurdo, 49, 50, 82, 90, 111, 112, 114, 321, 365
- Abyecto, 80, 100, 464, 568
- Acontecimiento absoluto de la historia, 80
- Ágalma, 318, 319, 328
- Agujero, 80, 85, 151, 159, 239, 301, 316, 332, 344, 374, 451, 486, 502
- Aletheia, 341
- Alteridad, 56, 63, 64, 79, 100, 179, 228, 275, 284, 297, 352, 353, 368, 387, 392, 397, 401, 404, 504, 514, 532
- Ambivalencia, 52, 53, 58, 59, 61, 69, 74, 77, 144, 145, 202, 205, 245, 250, 252-257, 263, 266, 270-275, 279, 287, 295, 298, 322, 329, 339, 342, 344, 352, 354, 379, 381, 389, 399, 405-413, 415, 421-438, 443, 444, 447, 448, 450-452, 470, 486, 489, 496, 498, 499, 502, 504, 509, 511, 516, 518, 521-528, 531-539, 547, 554, 556, 557, 558, 561-566, 571
- Análisis textual, 189
- Angustia, 37, 40, 50, 67, 69, 71, 75, 77, 80, 81, 84-89, 94, 114, 163, 178, 184, 208, 223, 232, 237, 238, 242, 252, 259, 260, 263, 264, 270, 273, 275, 278, 304, 309, 314, 321, 329, 332, 342-344, 352-356, 362-368, 375, 376, 384, 393, 394, 401, 402, 410, 411, 414, 418, 424, 443, 444, 448-451, 460, 463, 472, 473, 485, 490, 535, 537
- Aporía, 36, 37, 68, 79, 185, 214, 381, 517
- Apropiación, 64, 68, 121, 126, 204, 208, 217, 221, 224
- Arte: último bastión del narcisismo, 146
- Artificio, 87, 135, 209, 260, 284, 332, 443, 468, 483, 484, 519, 541, 543, 549
- Asfixia, 35, 42, 84, 93, 103, 113
- Astucia de la razón, 37
- Átopos paterno, 69
- Auschwitz, 38, 47, 50, 52, 57, 67, 70, 79, 80-83, 89-91, 94, 97, 99, 100, 339
- Ausencia, 39, 47, 67, 68, 75-79, 84, 85, 87, 102, 107, 119, 122, 124, 125, 150, 152, 163, 170, 172, 175, 182, 183, 214, 239, 244, 247, 268, 276, 289, 299, 300, 303, 304, 309, 310, 341, 343, 375, 398, 400, 401, 408, 409, 411, 424, 520, 530, 531, 536, 539
- Balbuceo, 192, 193, 221
- Bastardo-a, 118, 119, 121, 485, 546
- Biología, 56, 120, 124, 133, 139, 182, 183, 318, 356, 378, 380, 401, 412-414, 506-508, 520
- Bisexualidad, 55, 329, 356-360, 368, 378, 379, 381, 390, 403-406, 413, 415, 494
- Buena *mimesis*, 268, 290, 294, 318
- Cámara oscura, 127, 282-284, 287, 291, 297, 513
- Caso del hombre de las ratas, 442
- Caso Dora, 361, 363
- Caso Elisabeth von R, 371, 372
- Castidad, 238, 351, 460, 461, 484, 544
- Castración, 11, 65, 89, 135, 141, 146, 147, 157-159, 167-169, 175, 215, 230, 234, 235, 238-240, 242, 252, 253, 260-273, 276, 278, 298, 348, 352-355, 362-369, 375, 376, 384, 387, 389-394, 400-403, 410, 411, 414, 418-420, 424, 437-439, 447-451, 460, 471-475, 478, 481, 483, 485
- Censura, 51, 149, 152, 156-158, 163, 165, 167, 170, 171, 176, 179, 232, 233, 235, 260, 371, 373, 394, 397, 398, 430, 476, 542, 543
- Círculo de la escritura, 539
- Círculo interpretativo, 146, 147, 150
- Círculo mágico, 518, 521, 522, 524, 528, 530, 535, 537, 538
- Clave interpretativa, 362, 427, 433
- Clítoris, 369, 380, 390, 404-408, 411, 415, 418
- Coherencia, 49, 63, 91, 102, 118, 121, 124, 126, 194, 247, 280, 298, 489, 512
- Comunidad, 29, 58, 85-90, 96, 99, 135, 208, 212, 296, 445
- Conato, 98, 277, 325, 383
- Condición jánica, 374, 522; Reverso jánico 350, 391

- Conocimiento balbuceante. Véase balbuceo
- Conocimiento científico, 113, 506
- Conocimiento endopsíquico, 153, 155, 189, 221, 249, 359
- Construcción, 56, 61, 64, 117, 151, 154, 155, 163, 189, 195, 197, 199, 206, 207, 213, 215, 216, 220, 221, 225, 230, 233, 254, 267, 269, 296, 317, 341, 355, 356, 402, 403, 419, 420, 421, 424, 448, 449, 450, 465, 471, 482, 490, 512, 516, 518, 519, 529, 530, 534, 549; de la teoría psicoanalítica, 141, 142, 144
- Coquetería, 383, 458, 478, 480, 481, 543
- Creación, 43, 49, 50, 57, 63, 81, 96, 114, 133, 134, 135, 140, 142, 146, 156, 159, 161, 163, 169, 172, 174, 176, 180-183, 185, 189, 190, 206, 207, 224, 235, 241, 268, 269, 271-273, 277, 290, 291, 306, 312, 313, 342, 344, 347, 360, 364, 386, 431, 443, 486, 490, 495, 497, 514, 516, 519, 529
- Creador literario, 146
- Creatividad, 53, 108
- Crianza, 40, 53, 357, 414, 459
- Cristianismo, 38, 59, 441
- Culpabilidad, 65, 82, 110, 168, 169, 194, 223, 274, 324, 365, 392, 411, 452, 472, 500, 540, 546
- Darstellungen*, 149, 152, 165
- Deconstrucción, 36, 65, 125, 163, 251, 257, 549
- Deformación, 72, 93, 150, 152, 155, 157, 159, 162, 165, 169, 176, 204, 232, 249, 265-267, 287, 288, 293, 312, 328, 375, 428, 437, 489, 491, 535
- Derecho materno, 445
- Desamparo, 81, 93-95, 197, 208, 210, 216, 217, 387
- Deseo de muerte, 145, 151, 428
- Desgarro, 70, 75, 101-105, 110, 112, 120, 125, 127, 128, 297, 298
- Desvío, 63, 93, 137, 138, 147, 177, 227, 260, 275, 277, 279, 286, 289, 290, 293, 294, 308, 312, 332, 368, 395, 397, 398, 409, 412, 457, 491-493, 504, 518
- Deuda, 65, 80, 173, 284, 293, 296, 360, 393, 423, 425, 517, 548
- Devenir, 15, 21, 24, 30, 37, 45, 47, 55, 56, 58, 60, 63, 64, 77, 88, 93, 110, 131, 183, 195-197, 204, 209, 210, 212, 214, 216, 219, 220, 225, 227-230, 282, 297, 314, 318, 322, 332, 341, 343, 348, 369, 390, 398, 413, 415, 421, 432, 456, 463, 466, 478, 519, 521, 535, 540
- Devenir-mujer, 51, 53, 402, 403, 489, 490, 494, 499, 501, 503, 504, 508, 511, 512, 549
- Diablo, 59, 116, 117, 263, 266, 268, 274-277, 279, 280, 283, 284, 285, 288-298, 327-329, 332, 333, 521
- Diabólico, 106, 272, 274-276, 282, 286, 288, 289-292, 294, 296, 319, 323, 326-328, 390, 429
- Diferencia radical, 68, 98, 99, 214, 231, 355, 461, 505, 513, 548
- Disfraz, 68, 139, 147, 148, 169, 174, 206, 252, 259, 263, 304, 308, 342, 363, 364, 372, 389, 426, 430, 432, 437, 474
- Disimulo, 59, 68, 169, 259, 260, 383, 429, 430, 561
- Distancia infinita, 57, 79, 80, 90, 93, 99, 100, 212, 214, 224, 309, 508, 548
- Doble, 38, 41, 44, 45, 59, 65, 67, 77, 106, 118, 120, 127, 170, 172, 174, 175, 205, 209, 222, 225, 229, 243, 255, 256, 260, 267-298, 303-312, 314, 319, 320, 321-327, 331, 332, 334, 337, 358, 366, 369, 374-380, 388, 390, 394, 397, 403-406, 415, 427, 429, 432, 433, 435, 438, 443, 460, 463, 465, 466, 489, 516, 527, 533, 534; disimulación, 62; azar, 136; determinismo, 136
- Economía del idilio, 85
- Edad de Oro, 113, 138, 160, 177, 182, 205, 225, 287, 290, 432, 462, 564, 566, 567, 570
- Encantamiento, 84, 381, 421, 519, 521-530, 535-538
- Encanto de la repetición, 515, 516, 519, 521, 536
- Engaño, 43, 70, 77, 126, 260, 272, 276, 291, 294, 304, 307, 317, 326, 328, 332, 342, 386, 413, 443, 457, 469, 541, 542, 549, 550
- Enmascaramiento, 59, 63, 161, 287
- Ensalmos, 84, 325, 326, 442
- Entrelazamiento pulsional, 61
- Envidia del pene, 234, 242, 260, 264, 351, 362, 374, 375, 383, 387, 389-392, 401, 406-409, 411-419, 422-424
- Eros, 157, 158, 175-178, 220, 223, 225-227, 257, 258, 260, 269, 270, 334, 521, 570
- Escena original, 238, 274
- Escritura, 36-39, 48, 54, 55, 58, 62-70, 75, 79, 82, 102-106, 113, 116-118, 121, 148, 153, 154, 163, 196, 219, 222, 224, 237, 245, 249, 257, 266, 267, 276, 280-286, 298, 308, 449, 490,



- 493, 512, 515-522, 526, 530, 532, 535, 536, 541-543, 550; bastarda, 128; citacional, 106, 126; de gato, 105, 122, 125, 126; doble, 554, 567; híbrida, 128; lineal, 123
- Estado de infancia, 181, 190, 192, 221, 323, 507
- Estado patológico, 300, 306, 333, 334
- Estética freudiana, 129, 131, 147, 168, 174
- Existencialismo, 49, 51, 52
- Extranjero, 54, 74, 80-100, 112, 204, 275, 288, 296, 421, 549
- Fabulación, 92, 144, 162, 566
- Falta original, 152
- Fantasía perversa, 95
- Fantasma, 142; de control, 190
- Farmacéutico, 272, 305
- Fecundidad, 81, 346-348, 386, 485, 520, 531
- Feminidad, 11, 27, 52, 158, 183, 184, 240, 348-361, 368, 376, 380, 388, 390, 391, 397, 401, 404, 405, 407, 411-416, 419, 422-424, 454, 458, 459, 463, 497, 511, 537
- Ficción teórica, 61
- Figura materna, 53, 60, 67, 73, 76, 242, 276, 336, 410, 424, 429, 462, 464, 471
- Fin de la historia, 80
- Firma, 27, 63, 104, 105, 112, 116-121, 126, 127, 143, 154, 179, 279, 496, 517, 541, 548
- Flores, 84, 202, 322, 326, 327, 448, 524, 527, 530
- Fort/da*, 163, 518, 530, 536, 539
- Garantía, 56, 124, 127, 128, 184, 201, 207, 267, 377, 405, 420, 421, 443, 460, 465, 482, 500, 503, 514, 519, 530
- Garra, 101, 102, 111-120, 122, 127, 128, 384, 545
- Grito, 82
- Gran criminal, 388, 389, 452
- Habitando el entre, 15, 19, 21, 296, 297
- Hechizo, 224, 320, 322, 325, 344, 515, 520, 522, 529
- Herencia, 68, 106, 115, 133, 136, 190, 224, 230, 282, 290, 335, 336, 357, 482, 547, 548
- Herida, 38, 50, 70, 107, 146, 151, 182, 231, 233, 234, 238, 243, 244, 293, 300-309, 314, 318, 353, 389, 391, 407-412, 418, 419, 420, 422, 481, 486
- Heterogeneidad, 119, 230, 279
- Himen, 233, 238, 243, 353, 539
- Histeria, 231, 361-363, 371-373, 387, 389, 390, 400, 404, 405, 410-412, 416, 419-421, 544, 549
- Homogeneidad, 57, 63, 87, 99, 231, 508, 564, 571
- Identidad, 35, 45, 59-66, 74, 77, 93, 106, 118, 120-128, 141, 143, 154, 168, 173-180, 184, 193, 212, 225, 237, 252, 271, 275, 276, 280, 284, 286, 287, 290-297, 304-307, 310, 312, 323, 349, 355, 429, 496, 502, 517, 525, 529
- Ideología, 127, 133, 142, 146, 174, 177, 181, 302, 307, 313, 345, 376, 402, 487, 491, 504, 513
- Idilio, 72, 74, 82-92, 97, 111, 177, 199, 462, 542
- Ignorancia sexual, 544
- Igualdad, 35, 52, 55, 57, 97, 98, 120, 198, 209, 213, 218, 225, 229, 355, 385, 445, 457, 510, 512, 520, 548
- Ilusión biográfica, 145
- Ilusión teológica, 145, 173
- Imaginación, 53, 115, 161, 162, 176-179, 207, 208, 331, 332, 341, 429, 439, 465, 467-470, 473, 501; creadora, 152
- Impostura, 66, 165, 196, 216, 383, 399; de la belleza, 317, 320-332, 337, 435, 437, 443, 444-447, 467
- Inconmensurable, 90, 91, 93, 99, 468, 471, 473
- Indecidibilidad, 249, 257, 266, 269
- Inenarrable, 90, 97, 121
- Injerto, 63, 102, 106, 119, 126, 282
- Irma, 363, 372, 373, 388, 391, 551, 568
- Ironía, 110, 116, 124, 140, 295-298, 422
- Juego de fuerzas, 61, 120, 138, 167-171, 177-179, 209, 214, 225, 226, 229, 257, 266, 327, 542, 548
- Laguna, 123, 157, 159, 168, 219, 267, 282, 433, 514
- Lectura creadora, 188
- Lectura sintomática, 24, 555, 567
- Lenguaje metafórico, 192, 193, 200, 205
- Ley del padre, 60, 74, 77, 440, 443, 444, 446
- Ley moral, 50, 435, 446, 450, 453, 454, 462, 465-475
- Libertad, 35, 43, 50, 57, 70, 91, 94, 95, 131, 138, 173, 176, 178, 181, 182, 210, 288, 297, 355, 458, 463, 478, 481-484, 514; sexual, 482

- Locura, 83, 96, 108, 111, 113-115, 119, 250, 257, 265, 266, 276, 280-289, 291-297, 306, 307, 310-316, 371, 456, 463-469, 471-473, 490, 491, 502, 512, 516-518, 534, 535
- Lógica idílica, 93
- Logos, 181, 469
- Máscara, 59, 60, 61, 68, 78, 124, 182, 204, 206, 211, 214, 216, 240, 244, 292, 293, 294, 297, 305, 314, 326, 327, 329, 332, 336, 349, 371, 429, 452, 461, 463, 483, 495, 516-518, 550
- Maternidad, 53, 55, 70, 165, 387, 401, 416, 418, 442, 443, 447, 459, 467, 482, 483, 504, 508, 509
- Matriarcado, 442, 443, 445
- Matriarcal, 440, 442, 482
- Mecanismo fetichista, 384, 451, 571
- Melancolía, 47, 50, 81, 84, 129, 299, 300-310, 316, 327, 333, 336, 345, 389, 447, 530, 556, 561; del arte, 308
- Mesías, 295, 495, 496
- Mesura, 105, 205
- Método estructural, 149
- Método genético, 149, 150, 156, 235
- Mimesis diabólica, 290, 292
- Minoría de edad, 190, 221, *Véase* Estado de infancia
- Mirada creadora, 201, 308
- Mirada genealógica, 58, 61, 190, 214
- Misoginia, 368, 396, 398, 452, 472, 479
- Movimiento dialéctico, 97
- Muerte de Dios, 100
- Mujer pública, 392, 400
- Narcisismo infantil, 555
- Narración, 40, 64, 81, 83, 91, 92, 99, 102, 122, 123, 128, 245, 279, 280, 282, 543
- Necesidad y azar. *Véase* Ananké
- Nombre propio, 36, 39, 60-66, 85, 94, 104, 118, 121, 126, 284, 295, 496, 517
- Nostalgia, 69, 124, 224, 225, 297, 365
- Novela analítica, 168, 187, 189, 257
- Novela bastarda, 118
- Novela familiar, 23, 144, 146, 161, 194, 281, 283, 289, 547, 548, 550, 569
- Objetividad, 48, 195, 232, 417, 474
- Oikós*, 41
- Olvido de la metáfora, 50, 201, 202, 211, 219, 432
- Ominoso, 45, 88, 89, 135, 167, 172, 175, 257-264, 271-278, 290, 297, 325, 429, 536. *Véase* Siniestro
- Omnipotencia de los pensamientos, 221, 324, 441
- Operación de dominio, 193
- Palabra auténtica, 93
- Paraíso, 110, 225, 287, 290, 321, 322, 329, 399, 423, 462, 464, 514
- Paranoias defensivas, 111, 116
- Parler*, 91, 257, 303, 348, 517
- Parole*, 46, 67, 91, 94, 106, 192; *Vrai parole*, 93
- Pasaporte, 124, 286
- Patriarcado, 445
- Patriarcal, 53, 57, 440, 442, 482
- Pechos, 388, 409. *Véase* Senos
- Pérdida del objeto amado, 50, 299, 300-302
- Persecución, 35, 37, 40, 41, 45, 66, 68, 71, 199, 284, 516
- Perversión del lenguaje, 93
- Pintor, 111, 165, 280, 281-292, 296, 312, 318-320, 328, 329, 525
- Plurivocidad, 48, 207, 215, 339, 351
- Polisemia, 25, 193, 204, 212, 228, 229, 256, 309, 310, 312, 339
- Preferencia paternal, 548
- Prima de seducción, 260, 541, 543
- Procreación, 133, 174, 182-184, 269, 272
- Prostitución, 451, 455, 482, 498
- Prostituta, 354, 392, 400, 433, 450, 451, 497, 504, 509, 562
- Prudencia, 131, 139, 427, 447, 449
- Pudor, 86, 343, 345, 349, 370, 372, 374, 384-386, 395-400, 449, 456-462, 477, 478, 480-485, 550
- Racionalidad, 36, 82, 102, 107, 113, 119, 222, 288, 302, 474, 486, 516, 538
- Reconocimiento, 30, 37, 48, 52, 56, 66, 79, 88, 90-99, 104, 110, 134, 139, 140, 146, 148, 153, 154, 170, 179, 181-184, 189, 205, 216, 222, 235, 243, 253, 259, 295, 302, 310, 313, 321, 326, 329, 359, 362, 390, 404, 414, 430, 469, 481, 511, 542
- Red simbólica, 97
- Reescribir, 31, 43, 120, 142, 188, 362, 571
- Reescritura, 9, 23, 31, 36, 129, 187, 191, 193, 205, 214, 217, 240, 244, 248, 250-257, 262, 276, 317, 319, 334, 337, 339, 453, 466, 475, 537, 547

- Relación sin relación, 94, 96, 99, 100
- Repetición creadora, 269, 308, 521, 537, 540
- Respeto, 56, 85, 93, 96, 107, 114, 354, 355, 370, 384, 395, 435, 436, 439, 446, 447-454, 462-487
- Restitución, 227, 228, 245, 300, 336, 372, 452, 484, 508, 510, 539
- Risa, 45, 81, 128, 181, 185, 196, 214, 261, 287, 294, 296, 297, 302, 348, 349, 395, 535
- Rostro, 43, 54, 74, 76, 77, 104, 165, 175, 320, 323, 327-329, 429, 441, 444, 456, 458, 473, 513, 534, 536, 540
- Satisfacción, 53, 134, 166, 167, 176, 177, 181, 215, 282, 287, 299, 301, 325, 354, 356, 366, 383, 396, 397, 409, 423, 437, 438, 444, 445, 450, 460, 487, 529, 530
- Seducción, 42, 74, 85, 102, 156, 164, 165, 171, 179, 189, 193, 206, 212, 219, 239, 260, 291, 304-307, 321, 322, 342-345, 375, 383, 395-399, 435, 438, 450, 451, 460, 462, 465, 478, 479, 483, 493, 494, 512, 518-523, 529, 534, 535, 541-549
- Senos, 387, 389
- Sexualidad general, 370, 375, 404
- Shoa, 50, 60, 66, 82
- Simpatía, 115, 155, 171, 195, 317, 322, 431, 519
- Simulacro, 272, 284, 290, 294, 307, 330, 406, 472, 485, 541, 542, 549
- Siniestro, 68, 70, 71, 74, 77, 89, 104, 106, 107, 167, 223, 228, 258, 259, 260-267, 270, 273-279, 288, 291, 298, 303-305, 309, 317, 321, 324-326, 430, 436, 501, 520, 530
- Sinsentido, 50, 79, 81, 82, 114, 163
- Síntoma, 39, 74, 134, 142, 149, 155, 157, 165, 166, 170, 179, 181, 190, 192, 217, 221, 227, 234, 245, 255-257, 298, 370, 387, 448, 449, 453, 481, 490, 493, 498, 518
- Soberanía de la lengua, 81
- Sofoco, 84, 93, 103
- Sonrisa encubridora, 77
- Sujeto creador, 152
- Suplementario. Véase Suplemento y Sustituto
- Suplemento, 163, 177, 217, 219, 240, 245, 246, 257, 280, 375, 417
- Sustituto, 67, 138, 141, 144-146, 152, 158, 161, 163, 169, 175, 176, 222, 234, 235, 242, 243, 245, 263, 270, 273, 284, 305, 312, 343, 407, 408, 416, 417, 419, 473, 529, 547
- Sutura, 104, 123, 308, 389, 410, 481
- Tanatografía, 121, 124
- Tánatos, 120, 121, 223, 227, 334
- Trampantojo, 387, 542, 549
- Transcripción, 36, 64, 65, 173
- Universalidad, 48, 56, 147, 195, 215, 235, 263, 358, 474
- Vagina, 369, 373, 380, 404, 405, 406, 408
- Vampiro, 291, 320, 517
- Velo, 11, 77, 94, 158, 189, 206, 218, 297, 314, 327, 337, 342-349, 351-354, 356, 362, 363, 374, 387, 396, 413, 456, 461, 465-469, 471, 472, 483, 515, 521, 530, 539, 544
- Vientre, 272, 345, 417, 426, 459, 486, 532
- Violencia, 40, 45, 50, 54, 77, 86, 88, 91, 94, 96, 97, 108, 113, 116, 119, 120, 188, 189, 193, 204, 212, 215, 216, 229, 238, 244, 245, 256, 286, 285, 301, 302, 332, 336, 418, 422, 435, 436, 438, 461, 464, 470, 487, 503, 539, 545; interpretativa, 189
- Virilidad, 349, 353, 367, 386, 390, 395, 398, 404, 405, 419, 463, 478, 485, 486, 487, 494, 495, 496, 499, 501, 508
- Voluntad de poder, 50, 59, 60, 62, 155, 201, 213, 215, 217, 218, 219
- Voz narrativa, 83, 84
- Vulva, 346, 347, 348, 562, 568
- Yo narcisista, 105, 234

## Índice onomástico

No se incluirán las referencias de Freud, ya que desbordarían el índice al encontrarse por todas partes a lo largo de la exposición.

- Adler, Alfred, 61  
Antelme, Robert, 79, 92, 95, 96, 100  
Apuleyo, 531  
Aristóteles, 8, 190-194, 200, 211, 221, 224, 229, 230, 233, 234, 315, 316, 412, 477, 506, 566  
Blanchot, Maurice, 57, 79, 80-84, 86, 87, 89, 90, 92, 99, 100, 305, 516  
Cervantes, 109  
Cirlot, Victoria, 534, 535  
Comte, Auguste, 104, 381, 382, 392, 402, 420, 452, 489-515  
Dante, 105, 523  
de Beauvoir, Simone, 49, 51, 52, 53, 57, 58  
de Montaigne, Michel, 104  
de Nerval, Gérard, 339, 383, 392, 421, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521-539, 558, 562  
de Saussure, Ferdinand, 152  
de Vaux, Clotilde, 499, 511, 512  
Derrida, Jacques, 35, 44, 46, 54, 55, 63, 121, 280, 352, 399, 516  
Devereux, Georges 346, 347, 583, 593  
Diderot, Denis, 107, 307, 310, 312, 313, 339, 484, 520, 541-547, 549  
Dreyfus, Dina, 47  
Einstein, Albert, 42, 220, 223  
Feyertag, Karoline, 23, 26, 29, 31, 33, 36-79  
Fließ, Wilhelm, 153, 154, 160  
Foucault, Michel, 30, 43, 121  
Green, André, 46, 61  
Greuze, Jean Baptiste, 307, 308  
Pierre Grimal, 530, 531  
Hebbel, Friedrich, 187, 230, 232, 235-243  
Heráclito, 468, 533  
Hesíodo, 514, 530  
Hitchcock, Alfred, 77  
Hoffmann, E. T. A., 37, 52, 63, 64, 101-123, 187, 205, 257, 261-279, 281-285, 290-298, 327  
Hyppolite, Jean, 46  
Irigaray, Luce, 24, 351, 360, 376, 377  
Jensen, Wilhelm, 147, 153, 154, 155, 187, 244-257, 268, 283  
Kafka, Franz, 64-66, 84, 292  
Kant, Immanuel, 33, 36, 52, 339, 384, 392, 395, 439, 446, 448, 449, 451-476, 480, 484, 511  
Khodoss, Claude, 47  
Klarsfeld, Serge, 81  
Lacan, Jacques 24, 31, 61, 97, 160, 161, 235, 236, 294, 319, 516  
Lacoue-Labarthe, Philippe, 35, 55  
Laplanche, Jean, 61, 152, 160  
Leyra, Ana María, 37, 106, 122, 132, 152, 182, 188, 191, 199, 200, 207, 217, 240, 259, 260, 308, 320, 333, 344, 345, 367  
Massin, Caroline, 498, 508, 511, 512  
Morelli, Giovanni, 141, 142  
Nancy, Jean-Luc, 35, 55, 62  
Nietzsche, Friedrich, 51-59, 86, 99, 110, 155, 192-221, 283, 294, 312-314, 319, 339-351, 384-389, 473, 487, 514, 515, 519, 551  
Parménides, 209  
Platón, 28, 53, 165, 191, 306, 319, 424, 425, 459, 532, 533  
Pontalis, Jean Bertrand, 61, 152, 160  
Popper, Karl, 355, 356  
Posada, Luisa 27, 52, 351, 377, 448  
Rank, Otto, 278, 332, 334, 373  
Rousseau, Jean-Jacques, 27, 42, 339, 392, 448, 449, 453, 459, 474-486, 538, 549  
Sartre, Jean-Paul, 49, 52, 59  
Schreber, Daniel, 165, 490, 496, 497  
Shakespeare, William, 84, 115, 116, 426, 428, 431  
Tieck, Ludwig, 105, 107, 109, 113, 114  
Vernant, Jean-Pierre, 346, 532, 533  
Wilde, Oscar, 317, 320-337

## Índice de personajes literarios, bíblicos, mitológicos, entre otros

- Afrodita, 426-433, 525, 531  
 Alexandre Akim, 85  
 Ananké, 77, 181, 183, 184, 216, 228, 229, 299, 312, 392, 399, 444, 445, 462, 465, 468, 473, 483, 532, 533  
 Apolo, 87, 89, 219, 299, 314  
 Ariadna, 21, 58, 219, 345, 349, 369, 416, 473, 532, 550  
 Artemisa, 429, 520, 521, 535  
 Atenea, 199, 229, 253, 401, 426, 428, 484, 526-528, 535  
 Átropos, 426-432  
  
 Baubo, 81, 339-348, 468, 485  
 Berganza, 108, 110  
 Buitre rojo, 279, 291-293  
  
 Cárites, 530, 531, 533, 536  
 Circe, 229, 342-344, 348, 419, 464, 475, 484, 519, 525, 538  
 Coppelius, 263, 265, 269-275, 429  
 Coppola, 263, 265, 269, 270, 272, 275  
  
 Deméter, 81, 199, 345-348, 468, 485  
 Diana, 536  
 Dionisos, 87-89, 120, 198, 199, 200, 215, 219, 314, 336, 337, 345-347, 349, 550  
 Dorian Gray, 174, 292, 317-337, 383, 525, 526  
  
 Eva, 42, 486, 490, 514  
  
 Gato con botas, 105-115  
 Gato Murr, 101-128, 279, 284, 287, 291, 292, 297, 513, 515  
 Gea, 514  
 Gradiva, 147, 153, 154, 168, 244, 248-256, 268, 283, 483, 486, 527  
 Gregorio Samsa, 82, 84  
  
 Hécate, 429, 433  
 Helena, 536  
 Hestia, 532, 533  
 Horas, 524, 530-537  
  
 Isis, 199, 218, 344, 352, 354, 413, 446, 455, 465-475, 486, 521, 526-528, 535, 538, 540  
  
 Kreisler, Johannes, 101, 104, 106, 109, 110, 111, 118, 119, 291  
  
 Lilith, 42, 514, 536  
 Lord Kelso, 335  
  
 Marede witch, 42  
 Margaret Devereux, 334  
 Medardo, 280-288, 291, 293, 294, 296  
 Medusa, 238, 242, 253, 265, 299, 306, 314, 316, 327, 342, 367, 374, 391, 400, 401  
 Melusina, 534  
 Minerva, 522, 527  
 Moiras, 399, 426, 428, 445, 530-537  
 Morgana, 534  
  
 Nix, 433  
  
 Odiseo, 484  
 Olimpia, 261-274, 291  
  
 Penélope, 484  
 Perséfone, 345, 347, 429, 433, 485, 486  
 Pontos, 109, 111  
 Porcia, 330, 331, 426-433  
  
 Saturno, 425, 431, 432  
 Sibyl, 329-336, 383, 525, 526  
 Suzanne, 38, 60, 68, 73, 484, 541-547, 549  
  
 Temis, 530  
 Teseo, 369  
  
 Virgen María, 521  
  
 Yocasta, 367, 370, 416  
  
 Zoé, 120, 249-257, 268, 483, 527



## Bibliografía

En este último apartado ofreceremos la bibliografía compuesta de cinco apartados; los dos primeros ofrecen la compilación de referencias bibliográficas exhaustiva de todos los textos de nuestra autora, así como de los estudios publicados sobre ella hasta la fecha de finalización de nuestra investigación (otoño de 2019), puesto que consideramos que será una herramienta útil para aquellas personas que deseen investigar o interesarse en la obra de Kofman. Los tres siguientes apartados se limitan a hacer constar los libros citados a lo largo de nuestra investigación. Nos remitiremos en exclusiva a estos dado que no deseamos presentar una nube de referencias bajo la que queden ocultos los textos que hemos trabajado y manejado. Las referencias han sido ordenadas por orden alfabético, salvo aquellas en las que se han recogido referencias de la mayor parte de la obra de un mismo autor, como es el caso de Sarah Kofman, Sigmund Freud y Friedrich Nietzsche, para los cuales seguiremos un orden cronológico según las ediciones de las *Obras Completas*, en el caso de que las haya.

### a) Bibliografía específica de Sarah Kofman

- «Le problème moral dans une philosophie de l'absurde». *Revue de l'enseignement philosophique*. Vol. 14. N°1. Octubre-noviembre de 1963, pp. 1-7. Más tarde incluido en *Séductions*, pp. 167-181.
- «Métamorphose de la volonté de puissance du judaïsme au christianisme d'après "l'Antéchrist" de Nietzsche». *Revue de l'enseignement philosophique*. Vol. 18. N°3. Febrero-marzo de 1968, pp. 15-19. Más tarde incluido en *Le mépris des Juifs*, pp. 86-95.
- «Freud et Empédocle». *Critique*. Vol. 25. N°265. Junio de 1969. Minuit, pp. 525-550. Nueva edición revisada en *Quatre romans analytiques*, pp. 31-66.
- L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*. París: Payot, 1970; 2ªed. París: Payot, 1975. 3ª ed. París: Galilée, 1985. En esta última edición se incluye el ensayo: «Délire et fiction (à propos de *Délire et rêves dans la Gradiva* de Jensen de Freud)», pp. 251-281. Traducción al español: *El nacimiento del arte. Una interpretación de la estética freudiana*. Trad. Patricio CANTO, Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.
- «Généalogie, interprétation, texte». *Critique*. Vol. 26. N°275. Abril de 1970, pp. 359-381. Nueva edición revisada en *Nietzsche et la métaphore*, pp. 173-206.
- «Nietzsche et la métaphore». *Poétique*. N°5. Primavera de 1971, pp. 77-98. Revisado y reimpresión extendida en *Nietzsche et la métaphore*.
- «L'oubli de la métaphore». *Critique*. Vol. 27. N°291-292. Agosto-septiembre de 1971, pp. 783-804. Reedición revisada en *Nietzsche et la métaphore*.
- «Judith, ou la mise en scène du tabou de la virginité». *Littérature*. N°3. Octubre de 1971, pp. 100-116. Nueva edición revisada bajo el título «Judith» en *Quatre romans analytiques*, pp. 67-98.
- Nietzsche et la métaphore*. París: Payot, 1972. 2ªed. París: Galilée, 1983.
- «Résumer, interpréter». *Critique*. Vol. 28. N°305. Octubre de 1972, pp. 892-916. Reedición revisada bajo el título de «résumer, interpréter (*Gradiva*)» en *Quatre romans analytiques*, pp. 99-134.
- Camera obscura: De l'idéologie*. París: Galilée, 1973. Traducción al español: *Cámara oscura: De la ideología*. Trad. Anne LEROUX, Madrid: Taller, 1975.
- «Le/les "concepts" de culture dans les "Intempestives" ou la double dissimulation», en *Nietzsche aujourd'hui?*, actas del Coloquio de Cerisy-la-Salle. Julio de 1972. 2 tomos. París: Union générale d'Éditions. En específico : «Passion». Tomo II, pp. 119-146. Discusión sobre la presentación de Sarah Kofman hasta p. 151; otras intervenciones de Kofman: Tomo I, p. 180 y ss., 215, 288, 367; Tomo II, p. 85 y 181. Nueva edición (no incluye la discusión) en *Nietzsche et la scène philosophique*, pp. 337-371.
- VV.AA. «Un philosophe "unheimlich"». *Écarts. Quatre essais à propos de Jacques Derrida*. París: Fayard,

- 1973, pp. 107-204. Reedición revisada en *Lectures de Derrida*, pp. 11-114.
- Quatre romans analytiques*. París : Galilée, 1974. Traducción al español: *Cuatro novelas analíticas*, Buenos Aires: Trieb, 1978.
- «Le double e(s)t le diable. L'inquiétante étrangeté de *L'homme au sable* (*Der Sandmann*)». *Revue française de psychanalyse*. Vol. 38. N°1. Enero-febrero de 1974, pp. 25-56. Reedición ampliada en *Quatre romans analytiques*, pp. 135-181.
- «Délire et fiction (à propos de *Délire et Rêves dans la Gradiva de Jensen* de Freud)». *Europe*. Número especial «Freud». N°539. Marzo de 1974, pp. 84-165.
- VV. AA. «Vautour rouge. Le double dans les *Élixirs du diable* d'Hoffmann». *Mimesis des articulations*. París: Aubier-Flammarion, 1975, pp. 95-163. Traducción al español (en prensa): «Buitre rojo. El doble en los Elixires del diablo». Trad. Susana MASEDA. *Mimesis de las articulaciones*. Madrid: Arena Libros, 2021.
- «Baubô. Perversion théologique et fétichisme chez Nietzsche». *Nuova Corrente*. Número especial «Nietzsche». N° 68-69. 1975-1976, pp. 648-680. Reedición revisada en: *Nietzsche et la scène philosophique*, pp. 263-304.
- Autobiogriffures*. París: C. Bougois, 1976. 2ªed., revisada y corregida: *Autobiogriffures: Du chat Murr d'Hoffmann*. París: Galilée, 1984.
- «“Ma vie” et la psychanalyse». *Première livraison*. N° 4. Febrero-marzo de 1976. También en *Trois*. Vol. 3. N°1. Otoño 1987, p. 18. Reimpreso en: *La part de l'œil*. Número especial «Arts plastiques et psychanalyse II». N° 9. 1993, p. 83. Además en *Les Cahiers du Grif*. Número especial «Sarah Kofman», pp. 171-172.
- «Six philosophes à déplacer le philosophique à propos de la “mimesis”». *La Quinzaine Littéraire*. N° 231. 16-30. Abril de 1976, pp. 19-22.
- «Tombeau pour un nom propre». *Première Livraison*. N° 5. Abril-mayo de 1976. También en: *Trois*. Vol. 3. N°1. Otoño de 1987, p. 20. También en: *La Part de l'œil*. Número especial «Arts plastiques et psychanalyse II». N° 9, 1993, p. 84 (aparece con un post scriptum de 1992). También aparece en: *Les Cahiers du Grif*. Número especial «Sarah Kofman», pp. 169-170.
- GREPH (Groupe de Recherches sur l'Enseignement Philosophique). «Philosophie terminée, philosophie interminable». *Qui a peur de la philosophie ?*, París: Flammarion, 1977, pp. 15-37. Reedición revisada en: *Lectures de Derrida*, pp. 153-184.
- Entrevista «Sarah Kofman» con François LARUELLE. *Le déclin de l'écriture, suivi d'entretiens avec Jean-Luc Nancy, Sarah Kofman, Jacques Derrida et Philippe Lacoue-Labarthe*. París: Aubier-Flammarion, 1977, pp. 260-266.
- Aberrations : Le devenir-femme d'Auguste Comte*. París: Aubier-Flammarion, 1978.
- «Qui a peur de la philosophie?». *Noroît*. Enero-abril, pp. 224-227.
- «L'espace de la césure». *Critique*. Vol. 34. N°379. Diciembre de 1978, pp. 1143-1150. Reedición revisada en: *Mélancolie de l'art*, pp. 71-86.
- Nerval. Le charme de la répétition. Lecture de « Sylvie »*. Lausanne: l'Age d'Homme, 1979.
- Nietzsche et la scène philosophique*, París: Union Générale d'Éditions, 1979; 2ªed. París: Galilée, 1986.
- Entrevista «Nerval sur le divan» con Lucette FINAS. *La Quinzaine Littéraire*. N° 306. 16-31 de julio de 1979, p. 17.
- L'énigme de la femme : La femme dans les textes de Freud*. París: Galilée, 1980; 2ªed. 1983 ; 3ªed. París: Librairie Générale Française, 1994. Traducción en español: *El Enigma de la mujer. ¿Con Freud o contra Freud?* Trad. Estela OCAMPO, Barcelona: Gedisa, 1982.
- «La mélancolie de l'art». *Philosopher: Les interrogations contemporaines Matériaux pour un enseignement*. Christian DELACAMPAGNE y Robert MAGGIORI (eds.), S/L: Fayard, 1980, pp. 415-427. Reedición revisada: *Mélancolie de l'art*, pp. 9-33.
- «La femme narcissique : Freud et Girard», *Revue française de psychanalyse*. Vol. 44. N°1. Enero-febrero 1980, pp. 195-210. También aparece en *L'énigme de la femme*.
- «Sacrée nourriture». *Manger*. Christian BESSON y Catherine WEINZAEPLFLEN (eds.). Liège: Yellow Now, 1980, pp. 71-74. Reeditado en: *Trois*. Vol. 3. N°1. Otoño de 1987, p. 17. También en: *La part de l'œil*. N° 9. Número especial «Arts plastiques et psychanalyse II», 1993, p. 85 y en *Les Cahiers du Grif*. Número especial «Sarah Kofman», 1997, pp. 167-168.
- «Ça cloche». *Les fins de l'homme : À partir du travail de Jacques Derrida*. Philippe LACOUÉ-LABARTHE y



- Jean-Luc NANCY (eds.). París: Galilée, 1981. Actas del coloquio de Cerisy-la-Salle, 23 de julio - 2 agosto de 1980, pp. 89-112 Reedición, sin discusión, en: *Lectures de Derrida*, pp. 115-151.
- Le respect des femmes (Kant et Rousseau)*. París: Galilée, 1982.
- «La femme autrement dite». *Les Nouveaux Cahiers*. N° 70. Otoño de 1982.
- Comment s'en sortir?*, París: Galilée, 1983. Traducción al español: *¿Cómo salir de ahí?* Complemento de revista n°26. S/L: Me cayó el veinte, 2019.
- Un métier impossible : Lecture de «Constructions en analyse»*. París: Galilée, 1983.
- Lectures de Derrida*. París: Galilée, 1984.
- «La ressemblance des portraits (À propos du Salon de 1767 consacré à La Tour)». *L'Esprit Créateur*. Vol. 24. N°1. Primavera 1984, pp. 13-32. Reedición en: *Rencontres de l'École du Louvre*. Septiembre. Número especial «L'imitation», pp. 215-230; Reedición ampliada bajo el título: «La ressemblance des portraits: l'imitation selon Diderot» en: *Mélancolie de l'art*, p. 35-70.
- «Il y a quelqu'un qui manque». *Le temps de la réflexion*. N°5. 1984, pp. 430-441. Ampliado y reeditado bajo el título de «Sartre: Fort! Ou Da?» en *Séductions*, pp. 139-166.
- Mélancolie de l'art*. París: Galilée, 1985. Traducción al español: *Melancolía del arte*. Trad. Alicia MIGDAL, Montevideo-Uruguay: Trilce, 1995.
- Rousseau und die Frauen*. Trad. Ruthard Stäblin. Tübingen: Rive Gauche, 1985.
- Pourquoi rit-on? Freud et le mot d'esprit*. París: Galilée, 1986.
- «Entrevista com Sarah Kofman conduzida por Chakè Matossian». *Revista de comunicação e linguagens*. N° 3. Junio de 1986. Número especial «Textualidades», pp. 143-147.
- «Nietzsche et l'obscurité d'Héraclite». *Furor*. N° 15. Octubre de 1986, pp. 3-33. Reeditado en *Séductions*, pp. 87-137.
- Paroles suffoquées*. París: Galilée, 1987.
- Conversions. Le Marchand de Venise sous le signe de Saturne*. París: Galilée, 1987.
- «Trois textes». *Trois*. Vol. 3. N°1. Otoño de 1987, pp. 16-20.
- Entrevista con Christa STEVENS. *Stoicheia*. N° 4. Diciembre 1987.
- Entrevista «Sarah Kofman: de verleiding van een tegendraads filosoof» con Christa STEVENS. *Katijf*. N° 42. Diciembre de 1987-enero 1988, pp. 26-29.
- Entrevista «Gesprek met de Franse filosoof Sarah Kofman: "de vrouw is de skeptika, zij weet dat er geen waarheid achter de sluiers is"» con Karen VINTGES. *De Groene Amsterdammer*. 22 de junio de 1988, pp. 20-21.
- «Miroir et mirages oniriques : Platon, précurseur de Freud». *La part de l'œil*. N°4. 1988, pp. 127-135. Reeditado en *Séductions*, pp. 61-86.
- Extracto de entrevista «Sarah Kofman» con Alice JARDINE. Trad. Patricia BAUDOUIN. «Exploding the Issue: "French" "Women" "Writers" and "The Canon"? Fourteen Interviews». Alice JARDINE y Anne M. MENKE (eds.). *Yale French Studies*. N° 75. 1988. Número especial «The Politics of Tradition: Placing Women in French literature», pp. 229-258. Reeditado en *Displacements: Women, Traditions, Literatures in French*, Joan DEJEAN y Nancy K. MILLER (eds.). Baltimore: Johns Hopkins university Press, 1990. Entrevista completa en *Shifting Scenes*.
- «Shoah (ou la Dis-grâce)». *Les Nouveaux Cahiers*. N° 95. Invierno, 1988-1989, p. 67. Reeditado en: *Actes Les Cahiers d'action juridique*, Número especial «Droit et humanité», septiembre de 1989, p. 2.
- Socrate(s)*. París: Galilée, 1989.
- Entrevista «Autour de Socrate(s): rencontre avec Sarah Kofman» con Ghyslaine GUERTIN. *La Petite Revue de Philosophie*. Número especial «Psychologie et connaissance de soi». Primavera de 1989, pp. 117-129.
- «L'efficace du simulacre». *Autrement dire*. Número especial: «Simulacres». N° 6. 1989. pp. 141-149. Extracto de «Séductions: essai sur La Religieuse de Diderot» en *Séductions*.
- Séductions De Sartre à Héraclite*. París: Galilée, 1990.
- «Au-delà de la mélancolie». *Libération*. 23-24 de junio de 1990, p. 25.
- «Un battu imbattable : Sur Larmes de Clown de Victor Sjöström». *Théâtre/public*. N° 92. Marzo de 1990. p. 55. Incluido en: *L'imposture de la beauté*.
- «L'art de ne pas payer ses dettes (Molière)». *Don Juan ou le refus de la dette*. Jean-Yves Masson (coautor).

- París: Galilée, 1991, pp. 63-121. Traducción al español: trad. Isidro HERRERA y Meritxell MARTÍNEZ. *Don Juan o el rechazo de la deuda*. Madrid: Arena Libros, 2015.
- Il n'y a que le premier pas qui coûte: Freud et la spéculation*. París: Galilée, 1991.
- Entrevista «Schreiben ohne Macht» con Ursula KONNERTZ y Astrid DEUBER MMANKOWSKY. *Die Philosophin*. N°2-3, 1991, pp. 103-109.
- «Tot, unsterblich». *Die Philosophin*. N° 2-3. 1991, pp. 111-112.
- Entrevista «Ecce mulier» con Takashi MINATOMICHI. Trad. Sumie KOYAMA. *Revue de la pensée contemporaine*. Vol. 19. N°11-12, 1991.
- Entrevista «Sarah Kofman» con Alice JARDINE. Trad. Jane ORION. *Shifting Scenes: Interviews on Women, Writing, and Politics in Post-68 France*. Alice A. JARDINE y Anne M. MENKE (eds.). New York/Oxford: Columbia University Press, 1991, pp. 104-112.
- Explosion I: De l'«Ecce Homo» de Nietzsche*. París: Galilée, 1992.
- Entrevista «La question des femmes: une impasse pour les philosophes» con Joke HERMSEN. *Les Cahiers du Grif*. N° 46. Primavera de 1992. Número especial «Provenances de la pensée: Femmes/philosophie», pp. 65-74.
- «Nietzsche et Wagner: Comment la musique devient bonne pour les cochons». *Furor*. N° 23. Mayo de 1992, pp. 5-28. Incluido en: *L'imposture de la beauté*.
- Explosion II: Les enfants de Nietzsche*. París: Galilée, 1993.
- Entrevista «Interview avec Sarah Kofman. 22 mars 1991. Subvertir le philosophique ou Pour un supplément de jouissance» con Evelyne ENDER. *Compar(a)ison*. N° 1. Enero de 1993, pp. 9-26.
- «Un autre Moïse ou la force de la loi». *La part de l'œil*. Número especial «Arts plastiques et psychanalyse II». N°9. 1993, pp. 70-81. Aparece en: *L'imposture de la beauté*.
- «L'idéal ascétique de Wagner selon Nietzsche». *L'art moderne et la question du sacré*. Jean-Jacques NILLES (eds.). *Le Cerf*. 1993, pp. 43-65.
- «Naissance et renaissance de la tragédie», seguido de «Sagesse tragique». *La métaphore*. N°1. Primavera de 1993, pp. 77-102 y pp. 103-114. Incluidos en *Explosion II*.
- Rue Ordener, rue Labat*. París: Galilée, 1994. Traducción al español: *Calle Ordener, calle Labat*. Trad., e introducción de Luis ARAGÓN GONZÁLEZ. Madrid: Cuatro ediciones, 2003.
- Entrevista «L'esprit, l'humour, la mort et Freud selon Sarah Kofman» con Lucien DEGOY. *L'Humanité*. 25 de enero de 1994.
- «Les mains d'Antelme, post-scriptum à *Paroles Suffoquées*». *Lignes*. N° 21. Hazan. 1994, pp. 40-45.
- Le mépris des Juifs Nietzsche, les Juifs, l'antisémitisme*. París: Galilée, 1994. Traducción al español: *El desprecio de los judíos: Nietzsche, los judíos, el antisemitismo*. Trad. Isidro HERRERA. Madrid: Arena, 2003.
- «Et pourtant elle tremble (Nietzsche et Voltaire)». *Furor*. N° 26. Septiembre de 1994, Ginebra. Incluido en: *L'imposture de la beauté*.
- «L'imposture de la beauté». *Autrement*. N°148. Octubre de 1994. Incluido en: *L'imposture de la beauté*.
- L'imposture de la beauté*. París: Galilée, 1995. Incluye la transcripción del manuscrito «Angoisse et catarsis».
- «La mort conjurée. Remarques sur *La Leçon d'anatomie du docteur Nicolas Tulp*». *La part de l'œil*. N° 11. Bruselas. 1995, pp. 41-45.
- Les Cahiers du Grif*. Françoise COLLIN und Françoise PROUST (eds.). N° 3. Número especial «Sarah Kofman». Contiene edición del manuscrito de «Angustia y catarsis». Disponible en: [www.persee.fr/issue/grif\\_0770-6081\\_1997\\_hos\\_3\\_1](http://www.persee.fr/issue/grif_0770-6081_1997_hos_3_1)
- Entrevista «Relire Simone de Beauvoir» con Catherine RODGERS en 1994. Catherine RODGERS. *Le deuxième sexe de Simone de Beauvoir. Un héritage admiré et contesté*. París: L'Harmattan, 1998, pp. 165-186. También en: *Les Temps Modernes*. N°601. 1998, pp. 16-37.
- «La mort blanche». Alexandre KYRITSOS (ed.). *Fusées*. N° 16. Auvers-sur-Oise: Éditions Carte blanche, 2009, p. 7.

## b) Bibliografía sobre Sarah Kofman

- FAULKNER, Joanne. «Family Romances and Textual Encounters: Sarah Kofman Reading Nietzsche». *Dead Letters to Nietzsche, or the Necromantic Art of Reading Philosophy*. Ohio: Ohio University Press, 2010. Pp. 124-148.
- FEYERTAG, Karoline. *Sarah Kofman. Eine Biographie*. Viena / Berlín: Turia + Kant, 2014.

- *Transkriptionen des Selbst. Eine polyphone Biographie zu Sarah Kofman*. [en línea]. Dirección: Alice PECHRIGGL. Tesis doctoral. Viena: Universidad de Viena, 2011. Disponible en: <https://othes.univie.ac.at/19594/>
- FRACKOWIAK, Mathieu. *Sarah Kofman et le devenir-femme des philosophes*. París: Herrmann, 2012.
- HOROWITZ, Sarah R. «Sarah Kofman et l'ambiguïté des mères». *Témoignages de l'après-Auschwitz dans la littérature juive-française d'aujourd'hui*. Annelies Schulte Nordholt (ed.). Amsterdam, NY: Rodopi, 2008. Pp. 101-120.
- JACCARD, Roland. «Apprendre aux hommes à tenir parole. Portrait de Sarah Kofman». *Le Monde Aujourd'hui* [En línea]. 27-28 de Abril de 1986, París. [Consulta : 2/02/2016] Disponible bajo suscripción: [https://www.lemonde.fr/archives/article/1986/04/28/apprendre-aux-hommes-a-tenir-parole\\_2917488\\_1819218.html?xtmc=sarah\\_kofman&xtr=40](https://www.lemonde.fr/archives/article/1986/04/28/apprendre-aux-hommes-a-tenir-parole_2917488_1819218.html?xtmc=sarah_kofman&xtr=40)
- MICHAUD, Ginette, ULLERN-WEITÉ, Isabelle. *Sarah Kofman et Jacques Derrida : croisements, écarts, différences*. París: Hermann, 2018.
- MILLER, Paul A. «Socrates, Freud and Dionysus: The Double Life and Death of Sarah Kofman». *Diotima at the barricades: French feminists read Plato*. Oxford: Oxford University Press, 2016. Pp. 213-265.
- POLLOCK, Griselda. «Deadly Objects and dangerous Confessions: The Tale of Sarah Kofman's Father's Pen». *After-affects / After-images: Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Museum*. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- «Art as Transport-Station of Trauma? Haunting Objects in the Works of Bracha Ettinger, Sarah Kofman and Chantal Akerman». VV. AA. *Representing Auschwitz: at the Margins of Testimony*. Nicholas CHARE y Dominic WILLIAMS (eds.). NY: Palgrave Macmillan UK, 2013. Pp. 194-221.
- POSADA K., Luisa. «Con Sarah Kofman. Freud y la "feminidad"» *¿Quién hay en el espejo? Lo femenino en la filosofía contemporánea*. Madrid: Cátedra, 2019. Pp. 81-108.
- VV. AA. *Penser en commun ? Un «rapport sans rapport»*. Isabelle ULLERN y Pierre GISEL (eds.). París: Beauchesne, 2015.
- VV. AA. *Sarah Kofman's corpus*. Tina CHANTER y Pleshette DEARMITT (eds.). NY: University of NY Press, 2008.
- WESTFALL, Joseph. «“On S.K.”: Deconstructing Signature(s) in Kierkegaard and Sarah Kofman». *Authorship and Authority in Kierkegaard's Writings*. Joseph WESTFALL (ed.). London, NY: Bloomsbury Academic, 2019. Pp. 193-214.

### c) Textos citados de Freud

*Obras Completas*. Ordenamiento, comentarios y notas de la edición inglesa de James STRACHEY. Traducción directa del alemán José L. ETCHEVERRY. Buenos Aires: Amorrortu, 24 volúmenes. 2ª ed.

- «Manuscrito G. Melancolía» (¿1985?). O. C. Vol. I.
- «Estudios sobre la histeria» (1893-95). O. C. Vol. II.
- «Sobre los recuerdos encubridores» (1899). O. C. Vol. III.
- «La interpretación de los sueños (primera parte)» (1900). O. C. Vol. IV.
- «La interpretación de los sueños (segunda parte)» (1900). O. C. Vol. V.
- «Psicopatología de la vida cotidiana» (1901). O. C. Vol. VI.
- «Fragmento de análisis de un caso de histeria» (1905 [1901]). O. C. Vol. VII.
- «Tres ensayos de teoría sexual» (1901-1905). O. C. Vol. VII.
- «El chiste y su relación con lo inconsciente» (1905). O. C. Vol. VIII.
- «El delirio y sueños en la “Gradiva” de W. Jensen» (1907 [1906]). O. C. Vol. IX.
- «La moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna» (1908). O. C. Vol. IX.
- «Sobre las teorías sexuales infantiles» (1908). O. C. Vol. IX.
- «La novela familiar de los neuróticos» (1909 [1908]). O. C. Vol. IX.
- «Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci» (1910). O. C. Vol. XI.
- «Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa (Contribuciones a la psicología del amor, II)» (1912). O. C. Vol. XI.
- «El tabú de la virginidad» (1918 [1917]). O. C. Vol. XI.
- «Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente» (1911 [1910]). O. C. Vol. XII.
- «Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico» (1912). O. C. Vol. XII.

- «El motivo de la elección del cofre» (1913). *O. C.* Vol. XII.
- «La predisposición a la neurosis obsesiva. Contribución al problema de la elección de neurosis» (1913). *O. C.* Vol. XII.
- «Tótem y tabú» (1913 [1912]). *O. C.* Vol. XIII.
- «El interés del psicoanálisis» (1913). *O. C.* Vol. XIII.
- «El Moisés de Miguel Ángel» (1914). *O. C.* Vol. XIII.
- «Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico» (1914). *O. C.* Vol. XIV.
- «Introducción al narcisismo» (1914). *O. C.* Vol. XIV.
- «Pulsiones y destinos de pulsión» (1915). *O. C.* Vol. XIV.
- «Duelo y melancolía» (1917 [1915]). *O. C.* Vol. XIV.
- «La transitoriedad» (1916 [1915]). *O. C.* Vol. XIV.
- 11ª conferencia. El trabajo del sueño. «Conferencias de introducción al psicoanálisis» (1915-1916). *O. C.* Vol. XV.
- 23ª conferencia. Los caminos de la formación de síntoma. «Conferencias de introducción al psicoanálisis» (1916-1917). *O. C.* Vol. XVI.
- «¿Debe enseñarse el psicoanálisis en la universidad?» (1919 [1918]). *O. C.* Vol. XVII.
- «“Pegan a un niño”. Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales» (1919). *O. C.* Vol. XVII.
- «Lo Ominoso» (1919). *O. C.* Vol. XVII.
- «Psicología de las masas y análisis del yo» (1921). *O. C.* Vol. XVIII.
- «Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina» (1920). *O. C.* Vol. XVIII.
- «La cabeza de Medusa» (1940 [1922]). *O. C.* Vol. XVIII.
- «El yo y el ello» (1923). *O. C.* Vol. XIX.
- «La organización genital infantil (Una interpolación en la teoría de la sexualidad)» (1923). *O. C.* Vol. XIX.
- «El problema económico del masoquismo» (1924). *O. C.* Vol. XIX.
- «El sepultamiento del complejo de Edipo» (1924). *O. C.* Vol. XIX.
- «Breve informe sobre psicoanálisis» (1923). *O. C.* Vol. XIX.
- «Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos» (1925). *O. C.* Vol. XIX.
- «Presentación autobiográfica» (1925 [1924]). *O. C.* Vol. XX.
- «Malestar en la cultura» (1930 [1929]). *O. C.* Vol. XXI.
- «Fetichismo» (1927). *O. C.* Vol. XXI.
- «Sobre la sexualidad femenina» (1931). *O. C.* Vol. XXI.
- 29ª conferencia. Revisión de la doctrina de los sueños. «Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis» (1933 [1932]). *O. C.* Vol. XXII.
- 32ª conferencia. Angustia y vida pulsional. «Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis» (1933 [1932]). *O. C.* Vol. XXII.
- 33ª conferencia. La feminidad. «Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis» (1933 [1932]). *O. C.* Vol. XXII.
- «¿Por qué la guerra?» (1933 [1932]). *O. C.* Vol. XXII.
- «Moisés y la religión monoteísta» (1939 [1934-38]). *O. C.* Vol. XXIII.
- «Esquema del psicoanálisis» (1940 [1938]). *O. C.* Vol. XXIII.
- «Análisis terminable e interminable» (1937). *O. C.* Vol. XXIII.

*Epistolario II (1891 — 1939)*. Barcelona: Plaza y Janes, 1972.

*Cartas a Wilhelm Fließ (1887-1904)*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

*Gesammelte Werke*. 17 tomos. Ordenados cronológicamente. Londres: S. Fischer Verlag, 1940-1968.

- «Kurzer Abriss der Psychoanalyse». *GW*. Vol. XIII. 5ªed.
- «Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse». *GW*. Vol. XV. 3ªed.
- «Die endliche und die unendliche Analyse» *GW*. Vol. XVI. 2ªed.
- «Das Medusenhaupt». *GW*. Tomo XVII. 3ª ed.

#### **d) Textos citados de Nietzsche**

*Obras Completas*. Edición dirigida por Diego SÁNCHEZ MECA. Trad., intro., y notas de Joan B. LLINARES, Diego SÁNCHEZ MECA y Luis E. de Santiago GUERVÓS. 4 volúmenes. Madrid: Tecnos, 2011-2016.

- «Nacimiento de la tragedia». *O. C.* Vol. I.
- «Verdad y mentira en sentido extramoral». *O. C.* Vol. I.
- «Aurora». *O. C.* Vol. III.
- «La Gaya ciencia». *O. C.* Vol. III.
- «Así Habló Zaratustra», *O. C.* Vol. IV.
- «Más allá del bien y del mal». *O. C.* Vol. IV.
- «De la genealogía de la moral». *O. C.* Vol. IV.
- «El crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo». *O. C.* Vol. IV.
- «Ecce Homo». *O. C.* Vol. IV.
- Lamento de Ariadna. «Ditirambos de Dioniso» *O. C.* Vol. IV.
- «Nietzsche contra Wagner». *O. C.* Vol. IV.

*Fragmentos Póstumos*. Diego SÁNCHEZ MECA (ed). Vol. I. Trad., intro., y notas de Luis E. DE SANTIAGO GUERVÓS, y vol. III. Trad., intro., y notas de Jaime ASPIUNZA, Marco PARMEGGIANI, Diego SÁNCHEZ MECA y Juan Luis VERMAL. Madrid: Tecnos, 2010.

### e) Textos citados de otros autores

ANTELME, Robert. *La especie humana*. Trad. Trinidad RICHELET. Madrid: Arena Libros, 2001.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Intro., trad., y notas de Tomás CALVO MARTÍNEZ. Madrid: Gredos, 1994.

- *Poética*. Ed., trilingüe por Valentín GARCÍA YEBRA. Madrid: Gredos, 1974.
- *Política*. Trad., intro., y notas de Manuela GARCÍA VALDÉS. Madrid: Gredos, 1988.
- «Tópicos». *Tratados de lógica*. Intro., trad., y notas de Miguel CANDEL SANMARTÍN. Madrid: Gredos, 1982.

BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional, 2002.

- *Conversación infinita*. Madrid: Arena Libros, 2008.
- *El instante de mi muerte, La locura de la luz*. Trad. Alberto RUIZ DE SAMANIEGO. Madrid: Tecnos, 1999.
- *El paso (no) más allá*. Trad. Cristina de PERETTI Peñaranda, intro., José M<sup>a</sup> RIPALDA. Barcelona: Paidós, 1994.
- *La escritura del desastre*. Trad., Cristina de PERETTI, Luis FERRERO CARRACEDO. Madrid: Trotta, 2015.
- *Tiempo después, precedido por La eterna reiteración*. Trad. Rocío MARTÍNEZ RANEDO. Madrid: Arena Libros, 2003.

BONAPARTE, Marie. *La sexualité de la femme*. París: Presses Universitaires de France, 1967.

BOUTIBONNES, Philippe. «Bestioles, monstres et revenants. Une lecture de Maître Puce de Hoffmann» [en línea]. *Alliage*, nº 44, Niza, 1997. Disponible en: [http://www.tribunes.com/tribune/alliage/44/Boutibonnes\\_44.htm](http://www.tribunes.com/tribune/alliage/44/Boutibonnes_44.htm)

CARTER, Angela. *Cuentos de Hadas*, Madrid: Impedimenta, 2016.

CASTRO JIMÉNEZ, M<sup>a</sup> Dolores. *El mito de Prosérpina: Fuentes Grecolatinas y pervivencia en la literatura española* [en línea]. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1991. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/3247/1/T16823.pdf>.

CHANTER, Tina. «Eating Words: Antigone as Kofman's Proper Name». Penelope DEUTSCHER y Kelly OLIVER (eds.), *Enigmas: Essays on Sarah Kofman*. Cornell University Press: Ítaca-Londres, 1999, pp. 189-202.

CIRLOT, Victoria. «Hadas: lo maravilloso femenino». *Ciclo de conferencias: Hadas, brujas y sirenas*. Fecha: 09/02/2016. Fundación Juan March. Recurso en línea: <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=100655&l=1>

COMTE, Auguste. *Cours de philosophie positive*. 6 tomos. París: Bachelier, 1830-1842. Disponible a través de google libros.

- «1<sup>er</sup> Leçon». Tomo I. Disponible en: <https://books.google.es/books/ucm?id=l4lpUH1locoC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- «23<sup>e</sup> Leçon». Tomo II. Disponible en: [https://books.google.es/books/ucm?id=JOGTAAAA-QAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books/ucm?id=JOGTAAAA-QAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- «45<sup>e</sup> Leçon». Tomo III. Disponible en: <https://books.google.es/books/ucm?id=icx5K6kWVMC&dq=cours%2Bde%2Bphilosophie%2Bpositive%2Bvolume%2B3&hl=es&pg=PA3#v=onepage&q&f=false>



- «46<sup>e</sup>Leçon» y «50<sup>e</sup>Leçon». Tomo IV. Disponible en: <https://books.google.es/books/ucm?id=RUxaAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=Cours+de+philosophie+positive,+Volumen+4&hl=es&ei=UZsoXJn7JJ6cwHEiZL4CQ&cd=5#v=onepage&q=Cours%20de%20philosophie%20positive%2C%20Volumen%204&f=false>
  - «54<sup>e</sup>Leçon» y «55<sup>e</sup>Leçon». Tomo V. Disponible en:
  - [https://books.google.es/books/ucm?id=qwE7QFKaDb4C&printsec=frontcover&vq=femme&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books/ucm?id=qwE7QFKaDb4C&printsec=frontcover&vq=femme&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
  - «Ley de la evolución intelectual de la humanidad o ley de los tres estados», *Discurso sobre el espíritu positivo*, versión y prólogo de Julián Marías. Madrid: Alianza, 1988.
  - *Lettres d'Auguste Comte à M. Valat* [En línea]. París: Dunot, 1870, pp. 56-66. Disponible en: <https://archive.org/details/lettresdaugustecoocont/page/n1>
  - *Testament d'Auguste Comte*. 2<sup>a</sup> ed. París: Fonds typographique de l'Exécution testamentaire d'Auguste Comte, 1896. Disponible en: <https://archive.org/details/testamentdaugustoocont/page/n11>
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José VÁZQUEZ PÉREZ. Valencia: Pre-Textos, 2002
- DERRIDA, Jacques. «El suplemento de origen». *La voz y el fenómeno*. Trad. Francisco PEÑALVER. Valencia: Pre-textos, 1985.
- DETIENNE, Marcel. *La muerte de Dionisos*. Trad. Juan José HERRERA. Madrid: Taurus, 1982.
- DEVEREUX, Georges. *Baubo. La vulva mítica*. Trad. Eva DEL CAMPO. Barcelona: Icaria, 1984.
- DIDEROT, Denis. *Œuvres complètes* [en línea]. 20 Tomos. París: Garnier, 1875-1877.
- «Salons». O. C. Tomo X. Disponible en: <https://archive.org/details/oeuvrescomplte10dide>
  - *La religieuse*. O. C. [En línea] Tomo V. Disponible en: <https://archive.org/details/oeuvrescomplte05dide/page/n9>. Traducción en castellano: *La religiosa*. Jorge A. Marfil (ed.). Madrid: Akal, 2013.
  - *Essais sur la peinture* [en línea]. París: Buisson, 1795. Disponible en: [https://archive.org/details/gri\\_000033125010886956](https://archive.org/details/gri_000033125010886956)
- DUQUE, Félix. *La estrella errante*. Madrid: Akal, 1997.
- LITTRE, Émile. «Discussion avec M. Mill sur les femmes». *Auguste Comte et la philosophie positive*. París: L'Hachette, 1964.
- FERENCZI, Sándor. «Sobre el simbolismo de la cabeza de Medusa». *Teoría y técnica del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1967.
- GREEN, André. *El complejo de Edipo en la tragedia*. Barcelona: Buenos Aires, 1982.
- HADOT, Pierre. *The Veil of Isis. An Essay on the History of the Idea of Nature*. Cambridge — Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.
- HEBBEL, Friedrich. *Judith, Eine Tragödie in 5 Akten* [En línea]. Múnich: Hans von Weber, 1908. Disponible en: <https://archive.org/details/juditheinetragodoohebb>. *Judit, Tragedia en cinco actos* [En línea]. Trad. Ramón M. TENREIRO. Barcelona: Estudio, 1918. Disponible en: <https://archive.org/details/judittragediaenc54ohebb>
- HEGEL, G. W. F. *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía*. Trad., Wenceslao ROCES. Vol. I, México: FCE, 1995.
- HESÍODO, «Teogonía» y «Trabajos y días». *Obras y Fragmentos*. Intro., Trad., y notas de Aurelio PÉREZ JIMÉNEZ y Alfonso MARTÍNEZ DÍEZ. Madrid: Gredos, 1978.
- HOFFMANN, E. T. A. *Lebens-Ansichten des Katers Murr* [En línea]. Berlín: Hoffmann, 1820. Disponible en: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=wu.89078666641;view=1up;seq=1>. Trad: *Opiniones del gato Murr*. Ana PÉREZ y Carlos FORTEA (eds.). Trad. Carlos FORTEA. Madrid: Cátedra, 1997.
- «El hombre de la arena» y «La iglesia jesuita de G\*\*\*», *Nocturnos*. Trad., Celia y Rafael LUPIANI. Madrid: Alianza, 2016.
  - «Cuentos fantásticos». *Obras Completas de E. T. A. Hoffmann*, [En línea]. Vol. III. Barcelona: Imprenta de Llorens, 1847. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=nmQzrt3DrK8C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
  - *Los elixires del diablo*. Trad. José R. HERNÁNDEZ ARIAS. Madrid: Valdemar, 1999.
- HOMERO. «Himno II. A Deméter», *Himnos homéricos, la «batracomiomaquia»*. Madrid: Gredos, 2003.
- JENSEN, Wilhelm. *Gradiva, Ein pompejanisches Phantasiestück* [Gradiva, una fantasía pompeyana] [en línea], Dresden und Leipzig: Earl Reissner, 1903. Disponible en: <https://archive.org/stream/gradivaeinpompeoojensgoog#page/n7/mode/2up>

- KANT, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Ed. Bilingüe alemán-español. Trad., estudio introductorio, notas e índice analítico de Dulce María GRANJA CASTRO. México: FCE, 2004.
- «De los móviles de la razón pura práctica». *Crítica de la razón práctica*. Ed. Bilingüe alemán-español. Trad. estudio preliminar, notas e índice analítico Dulce María GRANJA CASTRO. México: Fondo de Cultura Económico, 2005.
  - *Crítica del juicio*. Juan José García NORRO y Rogelio ROVIRA (eds.). Trad. Manuel GARCÍA MORENTE. Madrid: Tecnos, 2007.
  - «La deshonra de sí mismo por la voluptuosidad». *La metafísica de las costumbres*. Trad. y notas Adela CORTINA ORTS y Jesús CONILL SANCHÓ. 4ª ed. Madrid: Tecnos, 2008.
  - *Antropología en sentido pragmático*. Trad. José GAOS. Madrid: Alianza, 1991.
  - *Pedagogía*. Trad. Lorenzo LUZURIAGA y José Luis PASCUAL. Madrid: Akal, 2003.
  - «Trabajo preparatorio para “De un tono de distinción adoptado recientemente en filosofía”» [En línea]. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*. Vol. 38. Noviembre de 2005. [VIII 405], pp. 13-27. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ASEM/article/view/ASEM0505110013A>
- KERÉNYI, Karl. *Dionisos, Raíz de la vida indestructible*. Trad. Adán KOVACKSICS. Barcelona: Herder, 2011.
- KLARSFELD, Serge. *Le mémorial de la déportation des Juifs de France*. París: Klarsfeld, 1978.
- La Biblia*. Dr. Evaristo MARTÍN NIETO (dir.). San Pablo: Madrid, 1988.
- LA CROCE, Ernesto. «Empédocles de Agrigento». *Los filósofos presocráticos*. Vol. II. Madrid: Gredos, 1979.
- LACAN, Jacques. «El punto de almohadillado». *Seminario 3, Las psicosis*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- «Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano». *Escritos II*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- LEYRA, Ana María. *La mirada creadora*. Barcelona: Península, 1993.
- *Poética y transfilosofía*. Madrid: Fundamentos, 1995.
  - «La escritura, la mujer y el mal», *Asparkia: Investigació feminista*. Nº6, 1996, pp. 63-76.
  - «Desnudo/vestido: la imagen síntoma y la construcción del imaginario». *Escritura e imagen*. Vol. 5, 2009, pp. 205-224.
- MARTIN, Emily. «The egg and the Sperm: How Science Has Constructed a Romance Base on Stereotypical Male—Female Roles» [en línea]. *Signs*. Vol. 16. Nº3. Primavera de 1991. Chicago Press, pp. 485—501. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/3174586>
- MASEDA, Susana. «El velo de Isis, lo figurable de la infigurabilidad» [en línea], en: *TALES, Revista de filosofía*. Nº9. 2019. ISSN: 2172-2587. Disponible en: <https://asociaciontales.wordpress.com/2019/04/07/revista-tales-numero-9/>
- MERCER, Christia. «Seventeenth-Century Universal Sympathy». Eric SCHLIESSER (ed.). *Sympathy: A History*, Oxford: Oxford University Press, 2015.
- STUART MILL, J. *Auguste Comte et le positivisme*. 5ª ed. París: Félix Alcan, 1983. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76810c>
- NADEAU, Joseph H. «Do Gametes WOO? Evidence for Their Nonrandom Union at Fertilization» [en línea], *Genetics*, 207, 2, octubre 2017, pp. 369—387. Disponible en: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5629312/pdf/369.pdf>
- NERVAL, Gérard de. *Aurélia o el sueño y la vida, seguido de Las hijas del fuego*. Trad., y notas de María Teresa Mas. Valencia: Pre-textos, 2002.
- PETTIGREW, Thomas J., «Sympathetical cures». *Superstitions Connected with the History and Practice of Medicine and Surgery*. Londres: John Churchill, 1844.
- PICARD, Charles. *L'épisode de Baubô dans les mystères d'Éulisis*. [En línea]. *Revue de l'histoire des religions*. Vol. 95. 1927, pp. 220-255. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/23664588>
- PICKERING, Mary. «Introduction», *Correspondance inédite (1831-1851)*. París: L'Harmattan, 2006.
- *Auguste Comte, An Intellectual Biography*. Vol. III. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- PLATÓN. «Crátilo». *Diálogos II*. Madrid: Gredos, 1987.
- «El Banquete» y «Fedro», *Diálogos III*. Madrid: Gredos, 1988.
  - «La república», *Diálogos IV*. Madrid: Gredos, 1988.
- PLUTARCO. «Isis y Osiris». *Obras morales y de costumbres*. Vol. VI. Madrid: Gredos, 1995.

- POPPER, Karl. *Conjeturas y refutaciones*. Barcelona: Paidós, 1983.
- PORRES CABALLERO, Silvia. *Dioniso en la poesía lírica griega*. Directores Alberto Bernabé Pajares y Mercedes López Salvá. Madrid: UCM, 2014. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/24575/1/T35156.pdf>
- RANK, Otto. *El doble*. Trad. Floreal MAZÍA. Buenos Aires: Orion, 1976.
- REAU, Louis. «Iconografía del arte cristiano». *Iconografía de la Biblia: El Antiguo testamento*. Vol. I. Barcelona: El Serbal, 2000.
- ROETZER, Hans G. y SIGUAN, Marisa. «El drama: crítica social bajo formas tradicionales». *Historia de la literatura en lengua alemana*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012.
- ROUSSEAU, J. Jacques, «Émile, ou De l'éducation» [En línea]. *Œuvres complètes*. Tomo V. París: J. Bry Aîné, 1856. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5786957n/f293.image.r=Emilelivre%20V%20Emile%20livre%20V>
- RUDEN, Sarah. *Translating Exclamations in Aeschylus*. Toronto: Society for Classical Studies, 2017. Disponible en: <https://classicalstudies.org/annual-meeting/148/abstract/translating-exclamations-aeschylus>
- SADGER, Isidor. «Judith». *Friedrich Hebbel, ein psychoanalytischer Versuch* [en línea]. Leipzig - Viena: Franz Deuticke, 1920. Disponible en: <https://archive.org/details/FriedrichHebbel.EinPsychoanalytischerVersuch>
- SANYAL, Mithu M. *Vulva. La revelación del sexo invisible*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- SCHATTEN, Gerald y SCHATTEN, Heide. «The Energetic Egg» [en línea], *The Sciences*, n.º 23 (5), septiembre/octubre 1983. pp. 28—34. [Consulta: 11/11/2018]. Disponible en: <http://thetarrytownmeetings.org/sites/default/files/Schatten%20Energetic%20Egg%201983.pdf>
- SCHREBER, D. Paul. *Memorias de un enfermo nervioso*. Trad. y estudio de Ramón ALCALDE. Prol. Luis GUSMÁN. Buenos Aires: Perfil, 1999.
- SOLÍS, Carlos. *La medicina magnética: del ungüento armario al polvo simpático de Kenelm Digby*. Madrid: FCU, 2011.
- TIECK, J. Ludwig. *El blond Eckbert y El gato con botas*. México D. F.: UNAM, 1965.
- VERNANT, Jean P. *La muerte en los ojos*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona: Ariel, 1973.
- VV.AA. *Revue française de psychanalyse*. [En línea] Vol. XXXII. N.º 3. Junio 1968. París: Presses Universitaires de France, pp. 465-502. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5767870x>
- WILDE, Oscar. *The Uncensored Picture of Dorian Gray*, Nicholas Frankel (ed.), Cambridge: Harvard University Press, 2012. También: *The Picture of Dorian Gray* [en línea], Londres: Ward Lock & Co., 1891. Disponible en: <https://archive.org/stream/pictureofdoriangoowildrich#page/n8/mode/2up>

## f) Diccionarios y enciclopedias

- Diccionario de la Academia Francesa*. Disponible en: <http://www.academie-francaise.fr/>
- Diccionario en línea de la Real Academia Española*. Disponible en: <https://www.rae.es/>
- Proyecto Diccionario Griego-Español. (DGE)*. Disponible en: <http://dge.cchs.csic.es/xdge/>
- BLÁNQUEZ FRAILE, Agustín. *Diccionario Español-Latino*. Tomo III. Barcelona: Sopena, 1975.
- *Diccionario Latino-español*. Tomo I y II. Barcelona: Sopena, 1975.
- CARRASCO, Juan Bautista. *Mitología universal*. Madrid: Gaspar y Roig, 1864.
- CIRLOT, J. Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 11ª ed. Madrid: Siruela, 2007.
- CLEDAT, Léon. *Dictionnaire étymologique de la langue française*. París: L'Hachette, 1920.
- GARCÍA GUAL, Carlos. *Diccionario de mitos*. Madrid: Siglo XXI, 2003.
- GRAVES, Robert. *The Greek myths*. Vol. I. Londres: The Folio Society, 1996.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 2010.
- HARRISON, Jane Ellen. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. 2ª ed. Cambridge: University Press, 1908.
- LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- POKORNY, Julius. *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Vol. II. Bern: Francke, 1959.
- ROBERTS, Edward A., y PASTOR, Bárbara. *Diccionario etimológico Indoeuropeo de la Lengua Española*. Madrid: Alianza, 2018.
- SALVÁ, Vicente. *Nuevo Valbuena o Diccionario latino-español*. 5ª ed. Valencia: Mallen y sobrinos, 1843.